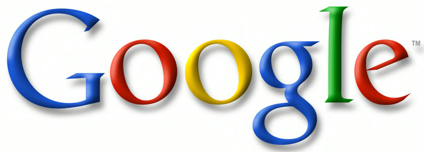
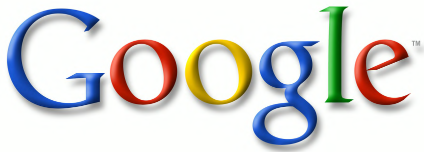
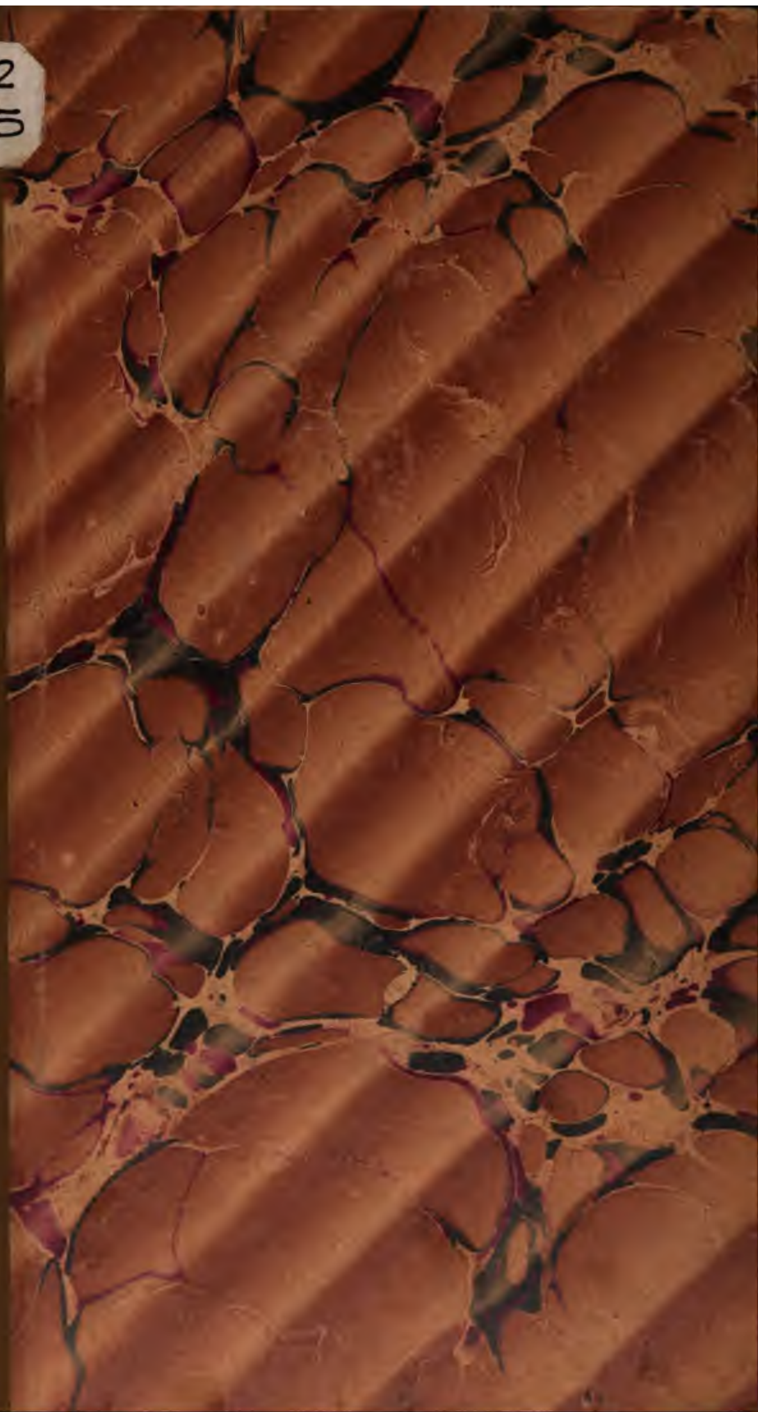



Google

Aristoteles · Poetik Uebersetzt von
A. Stahr · 1860





Neueste Sammlung
ausgewählter
Griechischer und Römischer Classiker
verdeutscht
von den berufensten Uebersetzern.

Fünfundneunzigste Lieferung.

Aristoteles Poetik.

Uebersetzt und erklärt
von
Adolf Stahr.

Stuttgart.
Krais & Hoffmann.
1859.

Griechische und Römische Classiker. 95. Lieferung.
Subscript.-Preis 39 kr. = 12 sgr.

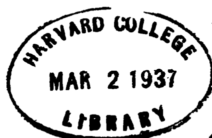
Aristoteles Poetik.

Uebersetzt und erklärt

von

Adolf Stahr.

Stuttgart.
Krais & Hoffmann.
1860.


HARVARD COLLEGE
MAR 2 1937
LIBRARY

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Aristoteles' Schriften zur Dichtkunst.

I.

Die drei Bücher von den Dichtern.

Die alten Verzeichnisse der Aristotelischen Schriften enthalten bekanntlich eine bunte Menge von Titeln, welche sich auf Geschichte, Kritik und Theorie der Dichtkunst beziehen oder zu beziehen scheinen [1]).

Aus dieser bis auf den heutigen Tag noch immer ungesichteten und auch wohl schwerlich jemals genügend zu ordnenden Masse von litterarischen Angaben ist mit Bestimmtheit nur so viel nachzuweisen, daß es besonders zwei Werke dieser Art waren, welche das Alterthum in der Zeit nach Aristoteles, soweit uns die Literatur des-

---

[1]) Eine ausführliche Behandlung dieses Gegenstandes habe ich in dem Aufsatze: Aristoteles und die Poetik in den Hallischen Jahrbüchern 1839. Nr. 207—210. Seite 1653—1680 gegeben.

selben erhalten ist, gekannt und gelesen hat. Diese Werke sind: die Schrift „über die Dichter (περὶ ποιητῶν), und die Schrift „über die Dichtkunst“ (περὶ ποιητικῆς). Das zuerst genannte Werk stand zu dem letzteren in demselben Verhältnisse, wie das Sammelwerk der hundertachtundfünfzig Politien und der Barbaren-Bräuche zu der Politik, und wie die übersichtliche historische Darstellung der Doktrinen der früheren Rhetoriker zu der eignen Theorie der Beredtsamkeit des Philosophen, wie sie uns in seinen drei Büchern der Rhetorik vorliegt. Die Methode des Aufsteigens von der Erkenntniß des Einzelnen und Besondern zum Allgemeinen und Absoluten ist auch in dem Gange der Studien und litterarischen Arbeiten des Stagiriten wahrzunehmen, in welchem aus den historischen Vorstudien für die philosophische Behandlung der einzelnen Disziplinen immer besondere Schriften hervorgingen.

Zu den Vorstudien für seine Theorie der Dichtkunst gehörten neben anderen Schriften, von denen uns eben nur Titel erhalten sind, die drei Bücher von den Dichtern, aus welchen uns Athenäus[2]), Diogenes von Laerte[3]) und Makrobius[4]), — lauter spätlebende und von Aristoteles' Zeit fast um ein halbes Jahrtausend getrennte Litteraten, — ein Paar kümmerliche Notizen aufbewahrt haben, welche sie sogar allem Anschein nach nicht einmal aus dem Aristotelischen Werke selbst,

[2]) Deipnosophist. XI. p. 505. c.
[3]) Diog. Laert. II. 45—46. III. 48. VIII. 57.
[4]) Saturnal. V. 18.

sondern nur aus zweiter oder dritter Hand entnahmen [5]). Was wir mit Hülfe dieser Anführungen über die Komposition und Beschaffenheit des Werks selbst in Erfahrung bringen können, läuft im Ganzen etwa darauf hinaus, daß Aristoteles im ersten Buche dieses Werks die epischen, im zweiten die dramatischen Dichter behandelte, und daß er gelegentlich die Geschichte der poetischen Nationallitteratur bis in ihre vereinzelten Traditionen verfolgte, und Styl und sonstige Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Dichter kritisch sonderte und charakterisirte [6]). Namentlich sehen wir aus dem von Makrobius aufbehaltenen Fragmente, daß der Stagirit, ganz nach seiner genauen in das Einzelne eingehenden historisch antiquarischen Weise, bei den Dramatikern unter anderm auch die größere oder geringere Sorgfalt und Gelehrsamkeit kritisirte, mit welcher die verschiedenen Tragiker sich der überlieferten Sagengeschichte des Alterthums angeschlossen hatten.

II.

Die Poetik.

Die Aristotelische Poetik ist eines der räthselhaftesten Ueberbleibsel aus der gesammten literarischen Verlassenschaft des hellenischen Alterthums, eine Schrift, an deren Deutung im Einzelnen wie an der Erklärung

---

5) S. Hall. Jahrb. S. 1664. 1670. — Vgl. Ad. Stahr Aristotelia II. S. 99.

6) S. Hall. Jahrb. a. a. O. S. 1668.

ihres Ursprungs und ihrer Beschaffenheit im Ganzen, sich seit einem Jahrhundert der Scharfsinn der gelehrtesten Philologen und der tiefsten Denker versucht hat.

Schon Lessing, von dessen Hamburgischer Dramaturgie eine neue Epoche des Verständnisses und der Wirksamkeit dieser ältesten Aesthetik datirt, sprach es aus, daß eine Untersuchung über die Entstehung und Grundlage der Aristotelischen Poetik zur richtigen Würdigung dieser Schrift durchaus nothwendig sei. Daß ihn selbst diese Untersuchung zu einem von allen damaligen Ansichten abweichenden Resultate geführt hatte, geht aus der Art und Weise hervor, wie er sich in dem Schlußkapitel der Hamburgischen Dramaturgie [7]) über diesen Gegenstand ausdrückt. Er, der den sichersten Beweis für die Richtigkeit seiner eignen Ansichten über das Wesen der dramatischen Dichtkunst darin zu finden bekannte, daß er dasselbe „vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt habe“, fügt diesem Bekenntnisse die Worte hinzu: „Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indeß stehe ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklid nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß,

[7]) Werke VII. S. 453. Lachm.

nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als Alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen."

Lessing hat diese seine "eignen Gedanken" über die jetzige Beschaffenheit des räthselhaften kleinen Werks für sich behalten. Denn der Plan, mit dem er laut seiner Aeußerung in einem Briefe an Mendelssohn, damals ernstlich umging, einen eigenen ausführlichen Commentar zu der Aristotelischen Poetik zu schreiben [8]), ging, wie so manches andere, das sich an Lessings damalige dramaturgische Thätigkeit knüpfte, mit dem Scheitern der Hamburger Theaterunternehmung zu Grunde. Nur soviel läßt sich jedoch aus den oben angeführten Worten des großen Mannes entnehmen, daß es seiner Meinung nach mit dieser Aristotelischen Schrift eine ganz eigene Bewandtniß habe, daß sie ferner zwar lückenhaft und unvollständig, aber in demjenigen, was die Theorie der Tragödie betreffe, im Wesentlichen vollständig sei. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Lessing (1768) in seiner Ansicht über die Poetik mit der Vermuthung Gottfried Hermanns (1802) zusammentraf, der diese Schrift in ihrer jetzigen Gestalt für einen unausgeführten

[8]) Werke XII. S. 212. Lachm.

Entwurf hielt, und den Text demgemäß einer sehr energischen und gewaltsamen Behandlung unterwarf [9]).

Diese Gewaltsamkeit aber des großen Kritikers war doch nur Kinderspiel gegen das Verfahren, welches ein Menschenalter später ein anderer Herausgeber, Hr. Prof. Franz Ritter (1839), anwenden zu müssen glaubte, und als dessen Resultat die philologische Welt mit Staunen und Unwillen die Erklärung vernahm: daß nahezu ein Dritttheil der ganzen Schrift als unächt und werthlos auszuscheiden sei!

Das Wesentliche des Ritter'schen Raisonnements war folgender Art. Aristoteles selbst erwähnt in seinen übrigen Schriften wiederholentlich seiner Behandlung der Poetik, und zwar geschieht es zweimal in einer Weise, welche diese Behandlung als eine zukünftige erscheinen läßt [10]), während in den übrigen Stellen, welche sämmtlich der Rhetorik angehören [11]), eine Schrift oder Vorlesungen über die Poetik als bereits vollendet bezeichnet

---

[9]) Auch J. A. Hartung: „Lehren der Alten über die Dichtkunst" ꝛc. (Hamburg und Gotha 1845), hält die Poetik in ihrer jetzigen Gestalt für „lauter Fragmente und Excerpte, die noch dazu zum Theil sehr bunt unter einander geworfen sind." Dagegen vertheidigt E. Egger: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs suivi de la poëtique d'Aristote (Paris 1849) die Integrität der Schrift, für die sich auch Schiller (s. Goethe Briefwechsel mit Knebel II. 353) erklärte.

[10]) de Interpretat. c. 4. Politic. VIII. c. 7. §. 4.

[11]) Rhetor. I. c. 11 (p. 1372 a. 1). III. c. extr. III. c. 2 (p. 1404 b. 7. und p. 1405. a. 2.) III. c. 18 (p. 1419 b. 2).

werden. Was in allen diesen Stellen Aristoteles in seinen Untersuchungen über das Wesen der Poesie [12]) zu entwickeln verspricht oder abgehandelt zu haben versichert, findet sich nun in der uns erhaltenen Aristotelischen Poetik entweder gar nicht oder doch nur sehr kurz und ungenügend behandelt. Es bleibt also, meint Ritter, nur zweierlei anzunehmen übrig:

Entweder: die Aristotelische Poetik ist in sehr verstümmelter Gestalt auf uns gekommen;

oder: das Werk, auf welches Aristoteles in jenen Stellen verweist, war ein anderes, als die uns erhaltene Abhandlung.

Ritter entscheidet sich für die erstere Annahme. Nach seiner Ansicht haben wir in dieser Poetik von dem Originalwerk in zwei Büchern nur noch einen kleinen Theil (particulam) übrig, einen Auszug aus dem vollständigen Werke; und selbst dieser Auszug enthält nur etwa in zwei Drittheilen ächt Aristotelisches, während das Uebrige von einem oder mehreren ungeschickten Interpolatoren herrührt. Verloren ist die Behandlung der Komödie, der Dithyramben- und Nomenpoesie; verloren selbst ein Theil der Ausführung des Epos und der Tragödie; von letzterer fehle namentlich der ganze wichtige Abschnitt über die Katharsis der Pathemata, von wel-

---

[12]) Es verdient Beachtung, daß Aristoteles in allen diesen Stellen — mit Ausnahme einer einzigen (de Interpret.), wo er nur von der Poetik als philosophischer Disziplin spricht — immer nur von Vorträgen über die Dichtkunst (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; einmal: ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως) redet.

Aristoteles Poetik.

Uebersetzt und erklärt

von

Adolf Stahr.

Stuttgart.

Krais & Hoffmann.

1860.

rer Tragelaph, ein Fabelthier von Albernheit und Leichtsinn. In der That hat Hr. Ritter seiner Hypothese zu Liebe auf den Scheitel dieses seines unglücklichen Epitomators und Interpolators alle Schimpfworte gehäuft, von denen das Latein der modernen Philologen ein so reiches Arsenal bildet. Ich habe darüber in den Anmerkungen wiederholt gesprochen, und brauche daher hier nicht noch einmal darauf zurückzukommen. Allerdings erforderte die Hypothese des Kritikers nothwendig die Annahme eines so unerhört einfältigen und geistlosen Tropfes als Epitomator und Interpolator; aber desto schlimmer für die Hypothese! Dieselbe hat dazu noch das Bedenkliche, daß sie ihren Vertheidiger zwingt, die Zeitgenossen jenes Epitomators und Interpolators mindestens als eben so einfältige, geschmack- und geistlose Menschen anzunehmen, da sie ja diese elende Sudelarbeit, diesen stümperhaften und verfälschten Auszug nach Hrn. Ritter dem ächten, damals noch vorhandenen Aristotelischen Originalwerke vorzogen und denselben überhaupt so beifällig aufnahmen, daß dadurch das Originalwerk zuletzt völlig verdrängt worden ist!! Kann dies aber auch nur einigermaßen glaublich sein für eine Zeit, wo doch durchaus noch nicht allgemeine Barbarei in der Litteratur herrschend, und jedenfalls noch Sinn und Geschmack für sprachliche Darstellung genügend vorhanden war, um die hier und da auf das Aeußerste zerrissene Schreibart, wie sie zum Theil auf Rechnung des Epitomators und Interpolators gesetzt wird, ungenießbar zu finden? Auch hat schon der Umstand in der Ritter'schen Hypothese etwas wider sich, daß ein

Mann der Litteratur, ein Schriftsteller, der sich mit Aristoteles' Poetik zu beschäftigen den Trieb empfand, ein so ausbündig einfältiger Tropf gewesen sein soll, daß er selbst nicht einmal sein Geschäft des Ausziehens verstand, und gleich zu Anfange Dinge abzuhandeln versprach, von denen nachher in seinem Auszuge nichts oder doch so gut wie nichts vorkommt.

Mit der Ritter'schen Hypothese eines Auszugs ist es also nichts. Aber dennoch gibt es wohl keinen Leser der Aristotelischen Poetik, dem es nicht auf den ersten Blick klar sein sollte, daß wir hier keinenfalls ein vollständiges und von dem Autor selbst herausgegebenes Schriftwerk, sondern nur mehr oder weniger ausführliche Bruchstücke eines solchen vor uns haben. Um meine eigene Ansicht von der Entstehungsweise derselben mitzutheilen, muß ich etwas weiter ausholen.

Wenn die in meinen früheren Untersuchungen [13]) über die Schicksale der Aristotelischen Schriften ausführlich behandelte Ueberlieferung, welche Strabo und Plutarch uns aufbehalten haben, irgend einen vernünftigen Sinn hat, so kann dies kaum ein anderer sein, als daß die eigentlichen streng wissenschaftlichen sogenannten esoterischen Schriften, oder sagen wir, die Vorträge welche das System des Philosophen umfaßten, und die er viele Jahre lang vor einem auserwählten Kreise von Schülern im Lykeion zu Athen gehalten hat, nicht von Aristoteles selbst herausgegeben worden sind [14]). Diese Vorträge,

---

[13]) Aristotelia Thl. II. S. 9 ff.
[14]) Aristotelia II. S. 278—279.

d. h. die denselben als Grundlage dienenden schriftlichen Aufzeichnungen des Philosophen mögen einzelnen vertrauteren Schülern vielleicht von ihrem Lehrer zur Privatbenutzung mitgetheilt worden sein; im Ganzen aber verblieben sie in den Händen des Meisters, zu erneuerter Bearbeitung, Verbesserung und Bereicherung aufbewahrt (in commentariis relicti), und es ist mir, Alles in Allem genommen, mehr als wahrscheinlich, daß die Schriften des Stagiriten, wie wir sie jetzt besitzen, in ähnlicher Weise von den Schülern desselben publizirt sein mögen, wie dies in unsern Tagen mit den meisten Werken, d. h. den Vorlesungen Hegels, des deutschen Aristoteles, der Fall gewesen ist. Wie Hegel ward auch Aristoteles vom Tode übereilt, und seinen Schülern, von denen Theophrast seine Bibliothek und seinen litterarischen Nachlaß erbte, blieb die Pflicht, diesen Nachlaß der Welt zugänglich zu machen. Wann und in welcher Weise dies geschehen, ist uns natürlich unbekannt. Daß aber die Aristotelischen Schriften in ihrer jetzigen Gestalt zahlreiche unverkennbare Spuren ihres Ursprungs aus Vorlesungen und »Heften« im modernen Sinne an sich tragen, wird kein Kundiger in Abrede stellen [15]).

Hiernächst ergeben sich zur Erklärung des gegenwärtigen Zustandes unserer Aristotelischen Poetik zwei Möglichkeiten.

Entweder nämlich befand sich dasjenige, was Aristoteles selbst davon niedergeschrieben hatte, unter den Schriften, die aus Theophrast's Besitz unherausgegeben

---

[15]) Vergl. Aristotelia a. a. O. und Hall. Jahrb. S. 1672.

durch Erbschaft nach dem kleinasiatischen Skepsis an Neleus und dessen Familie geriethen und die erst spät zur Zeit Sulla's durch Apellikon in jenem von Strabo und andern Alten beschriebenen traurigen Zustande an's Licht gezogen wurden. In diesem Falle würde sich der defekte Zustand unseres jetzigen Textes von selbst erklären. Oder aber: unsere jetzige Poetik ist nichts mehr und nichts weniger als ein nach Aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft, dessen Verfasser sich das ihn Interessirende ausführlicher, Anderes kürzer anmerkte, Manches wegließ, hier und da auch ein Paar eigene Bemerkungen an den Rand schrieb, und überhaupt dem Vortrage nach subjectiver Neigung und Belieben folgte. An eine Veröffentlichung seiner Aufzeichnungen dachte er schwerlich; doch gingen dieselben darum keineswegs verloren, in einer Zeit, wo ein Schriftstück solcher Art ein großer Schatz war. Und als später die Zeit der großen öffentlichen Büchersammlungen kam, wo die Nachfrage nach Aristotelischen Schriften — deren damals wenige im Umlauf und Bücherhandel waren — stark wurde, war jenes Bruchstück der Aristotelischen Poetik sicher nicht das einzige Schriftstück, das mit dem Namen des berühmten Denkers von Stagira an der Stirn in die Bibliotheken von Alexandria und Pergamus wanderte, und dort um so lieber auf- und angenommen ward, da ein anderes Aristotelisches Werk über die Theorie der Dichtkunst nicht vorhanden war.

Diese Hypothese hat jedenfalls ebensoviel, wenn nicht mehr, Berechtigung, als alle bisher über die Aristote-

lische Poetik aufgestellten Vermuthungen. Sie erklärt Form und sprachliche Darstellung, Ungleichheit in der Behandlung des Stoffs, einzelne Lücken und Zusätze und alle sonstigen zum Theil sich widersprechenden Eigenschaften des kleinen Traktats. Wem aber die Annahme solcher antiker nachgeschriebener Hefte zu modern erscheinen sollte, der möge nachlesen, was wir an einem andern Orte [16]) über diesen Gegenstand gesagt haben, und dazu noch Stellen wie Diogen. Laert. II. 48, VI. 3 und die bekannte Nachricht über Kleanthes den Stoiker hinzufügen, der zu arm war, um sich das zur Aufzeichnung der Lehrvorträge seines Lehrers Zeno nothwendige Schreibmaterial (χαρτία) zu kaufen.

Wie es sich indessen auch mit dieser Hypothese verhalten möge, folgende Punkte bleiben eben so fest stehen als sie sich mit derselben im Einklange befinden. Erstens: die Stellen anderer Aristotelischer Schriften, in welchen auf die Untersuchungen über die Poetik Bezug genommen wird, beweisen nichts dafür, daß Aristoteles selbst ein Werk über die Theorie der Dichtkunst veröffentlicht hat. Wohl aber scheint der in unserer Poetik [17]) vorkommende Ausdruck, daß über eine gewisse Materie „in den herausgegebenen" Untersuchungen genügend gehandelt sei, unwidersprechlich zu beweisen, daß die Poetik eben nicht zu den „herausgegebenen" Schriften gehörte, sondern daß wir hier einen esoterischen Vortrag vor uns haben. Zweitens: kein alter Schriftsteller

---

[16]) Aristotelia II. S. 70. S. 294—296. S. 338.

[17]) Kap. XV. §. 9 und das. die Anmerk.

weiß etwas von einem ausführlicheren Werke des Aristoteles über die Poetik in zwei Büchern, sondern die Existenz eines solchen beruht auf der alleinigen sehr schwachen Autorität des Katalogs Aristotelischer Schriften bei Diogenes von Laerte, dessen Angabe sich obenein sehr wohl auf die gegenwärtig vorhandene Poetik beziehen kann, die man vielleicht nach ihren Haupttheilen, Epos und Tragödie, in zwei Bücher theilte.

Zweites Kapitel.

Aristoteles und das Prinzip der Mimesis.

(Der „Nachahmung".)

Schon mit dem Prinzip, welches Aristoteles an die Spitze seiner Poetik stellt, und auf welches seine ganze Kunstlehre gebaut ist, beginnt die Polemik des Stagiriten gegen Platon, welche sich, wie wir sehen werden, durch seine ganze Poetik hindurchzieht.

Dies Prinzip ist die Lehre von der Mimesis. Da wir das griechische Wort seinem philosophischen Begriffe bei Aristoteles entsprechend durch unser deutsches Wort N a c h a h m u n g nur unvollkommen wiederzugeben vermögen, — wie es denn eine bekannte Thatsache ist, daß unser Verständniß griechischer Philosophie durch die

Schwierigkeit, viele Ausdrücke und Begriffe, die auf antiken Anschauungen und Vorstellungen beruhen, durch vollkommen entsprechende moderne Ausdrücke wiederzugeben, wesentlich erschwert wird [1]) — so sei es einstweilen gestattet, den griechischen Ausdruck Mimesis so lange beizubehalten, bis es uns gelungen sein wird, das Wesen der „Nachahmung“, welche Aristoteles als Prinzip aller Kunst aufstellt, erläuternd aufzuhellen.

Mimesis und mimeisthai (Nachahmung und nachahmen) waren schon vor Aristoteles und Platon geläufige Ausdrücke zur Bezeichnung des Wesens der bildenden Künste, so wie der Musik und Poesie. Doch erst Platon unterwarf dieses Prinzip aller Kunst einer ausführlichen philosophischen Behandlung. Durch seine ganze Betrachtungsweise der Kunst geht eine heftige Polemik gegen die Kunst und gegen die Stellung, welche zumal die Dichtkunst im hellenischen Volke und Leben einnahm. Daß Poesie und Kunst sich ebenbürtig der Philosophie zur Seite zu stellen, daß sie mit ihren Leistungen eine hohe Bedeutung für die Bildung der Menschheit zu beanspruchen wagten, erschien dem Meister der Akademie als eine durch nichts gerechtfertigte Anmaßung. Zu dieser seiner Feindseligkeit gegen die Kunst mußte ihm das Prinzip derselben, als welches er wie die gesammte hellenische Philosophie die Mimesis erkannte, die Waffen schmieden helfen. Weil alle Künste auf diesem Prinzipe

---

[1]) Vergl. Spengel: Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. (München 1859.) S. 37—38.

beruhen, alle „nachahmende“ sind, so fehlt ihnen, nach Platon, alle Realität. Sie vermögen nur den Schein der Wirklichkeit und Wesenheit der Dinge zu geben; sie gehen nur auf Sinnenreiz und Täuschung des Hörers und Beobachters. Die Künstler selbst haben keine Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, deren Scheinbilder sie hervorbringen; ihr Thun und ihre Werke sind ein bloßes müßiges Spiel (παιδιά), berechnet auf das, was dem Volke und den Unkundigen (den Nichtphilosophen) als schön erscheint, kein auf das Wesen gehender Ernst (σπουδή); und selbst diejenige Kunstform, welche den höchsten Rang einnimmt, die Tragödie, macht davon um so weniger eine Ausnahme, als sie gerade die am meisten und vollständigsten mimetische (nachahmende) von allen ist. — So gelangt Platon zu dem Resultat: die nachbildende Kunst ist an sich schlecht, sie wirkt auf und durch das Schlechte in uns, und was sie hervorbringt ist, im Lichte der Philosophie betrachtet, Schlechtes [2]).

Die logische Entwicklung, mittelst deren Plato seine Geringschätzung der Kunst und ihres Prinzips, der Mimesis, begründet, richtet sich gegen das Wesen der letzteren mit folgendem Schlusse, dessen Unrichtigkeit Friedrich Vischer in seiner Aesthetik eben so kurz als schlagend nachgewiesen hat [3]). „Die Phantasie,“ so argumentirt er, „gibt

[2]) Platon: Staat X. p. 601. B. ff. Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten I. S. 27 — 43. 90 — 99. II. S. 3. 24. 25. 285 — 286. Ruge: Platonische Aesthetik S. 184—186. 191—192.

[3]) Vischer: Aesthetik II. S. 359—360.

ein Abbild des Gegenstandes; dieser selbst ist ein Abbild der Idee des Gegenstandes, wie sie im göttlichen Verstande wohnt.“ Nun nimmt er die objective Darstellung des Phantasiebildes durch die Kunst (das Kunstwerk) hinzu, und sagt: diese sei wieder ein Abbild des Phantasiebildes. Folglich, schließt er, sei das Kunstwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes. Lassen wir das letzte Glied, das Kunstwerk, weg, so ist also das Phantasiebild Bild des Bildes; es ist zwar nicht, wie Platon sagt, aus der dritten, aber doch immer nur aus der zweiten Hand. Allein gerade diese zweite Hand hebt ja die Mängel des Bildes erster Hand, die Mängel des Naturschönen auf, und kehrt zum göttlichen Urbilde zurück. Das Naturschöne ist die Mitte zwischen diesem, dem göttlichen Urbilde, und seiner Herstellung durch den Menschengeist. Grade weil das zweite Bild Scheinbild ist, tilgt es die Mängel des ersten Bildes (des naturschönen Gegenstandes), und nie steht Platon mit seiner Ideenlehre in gröberem Widerspruch, als wenn er so den Schein verkennt.“

Durch diese seine falsche Auffassung des Begriffs der künstlerischen Mimesis wird es nun zugleich erklärt, wie Platon dazu kommen mußte, die ganze Kunst nur in so weit gelten zu lassen, als sie sich in den Dienst des sittlichen Ideals zu begeben, und nur dieses nachahmend auszudrücken und nachzubilden habe, wenn sie in seinem Idealstaate geduldet sein wollte. Sobald sie dies versäume, sei sie für gefährlich und schädlich zu halten. So die Tragödie, weil sie die Lust zu Klage und Jammer im Menschen nähre, die Komödie, weil sie

das Gegentheil davon, den leichtsinnig spottenden Uebermuth in uns befördere. Die erstere statuirt er also höchstens, wenn sie, wie das specifisch-christliche Trauerspiel zwei Jahrtausende später unternahm, vollkommne sittliche Reinheit und übermenschliche Erhabenheit des Helden im Leiden aufzeige; die letztere, wenn sie sich darauf beschränke, in moralischer Tendenz das Unwürdige, Verkehrte und Lächerliche warnend und belehrend darzustellen.

Also Platon, der doktrinäre Idealist, der in allem Bestehenden nirgends das entsprechende Abbild der Idee zu finden vermochte, die er von Staat und Staatsleben, von Poesie und Kunst in sich trug. Dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschheit kennt, der im vollen Glauben von der Ueberzeugung ausging, daß es möglich sein müsse, vom Standpunkte des Idealismus aus die wirkliche Welt umzugestalten, scheute in seiner Kühnheit keine Konsequenz seiner Weltanschauung: nicht die Nothwendigkeit einer staatspolizeilichen Censur des Aesthetischen, nicht den Widerspruch seiner ganzen Zeit und seines Volks gegen den moralischen Rigorismus einer Anschauungsweise, durch welche nicht nur über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung des Bildners und Malers, sondern auch über einen Phidias und Homer, über einen Aeschylos und Sophokles der Stab gebrochen wurde [4]). Aber niemals ist auch der abstrakte Idealismus in seiner um die Wirklichkeit des Lebens unbekümmerten Naivetät je wie-

[4]) Vergl. Stahr: Torso Th. I. S. 416—418 ff.

der so unsterblicher Lächerlichkeit überwiesen worden, als der große hellenische Philosoph und sein radikaler Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit und von der Kunstgeschichte seines Volks. Es ist ein wunderbares Verhältniß, in welchem hier Theorie und Praxis der Aesthetik geschichtlich vor uns auftreten. Während Phidias und Polyklet so eben erst ihrem Volke die unerreichten Ideale der plastischen Erhabenheit in ihren Götterbildern gegeben, Skopas und Praxiteles ihnen das Urbild der Schönheit in der schaumgebornen Göttin der Liebe und die höchste Tragik des Menschenschicksals in der Gruppe der Niobe und ihrer Kinder vor die staunenden Augen gestellt, Aeschylos und Sophokles den Hellenen die Musterbilder tragischer Kunst geschaffen hatten — sehen wir die Theorie bei Platon in den Kinderschuhen einer Aesthetik einhergehen, die von dem wahren Verständnisse und der richtigen Würdigung dieser Schöpfungen, um welche alle späteren Jahrhunderte das Hellenenvolk beneidet haben, fast noch weiter entfernt war, als wir von der Erreichung derselben entfernt sind!

Gegen diese Platonische Kunstanschauung, welche über die gesammte Kunst seines Volks das Verdammungsurtheil aussprach, und die Hellenen von den Schöpfungen ihrer großen Dichter und Künstler hinweg und über dieselben hinaus auf das „Kunstwerk der Zukunft" verwies, wie er es in sich zu tragen wähnte, erhob sich nun sein großer Schüler Aristoteles, der wie überall in seinem Philosophiren so auch in seiner Anschauung der Kunst stets das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des wahren Daseins zur Grundlage machte. Indem er

den Grundirrthum Platons in dessen Ansicht von der Natur und dem Wesen des Begriffs der Mimesis nachwies, — eines Begriffs, den auch Er an die Spitze seiner Theorie stellte, — warf er alle von der Platonischen Aesthetik gegen die Kunst erhobenen Anklagen über den Haufen, und stellte zuerst die Würde und den Werth der Kunst für alle Zeiten fest auf der Grundlage des philosophischen Gedankens. Hatte Platon es der Kunst vorgeworfen, daß sie nur Mimesis der Wirklichkeit, nur geistige „Nachahmung“ der wirklichen Dinge sei: so führte Aristoteles dagegen aus, daß und warum die Kunst grade deßhalb höher stehe als die Wirklichkeit. Hatte Jener die Tragödie eine Verderberin des sittlichen Charakters genannt, weil sie die Menschen durch die Erregung der Lust an Jammer und Leid verweichliche, so stellte Aristoteles dagegen der Tragödie vielmehr die große sittliche Aufgabe, diese Empfindungen in der menschlichen Brust zu läutern und auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen, den Menschen durch Einsicht in die wahren bestimmenden Mächte seines Schicksals zu beruhigen und zu erheben. Hatte endlich Platon den schönen Schein gegen die Realität, das Kunstwerk gegen die Wirklichkeit zurückgesetzt, so sprach dagegen Aristoteles die erhabene Wahrheit aus: daß die Dichtung gehaltvoller und philosophisch tiefer sei als die Geschichte, daß das ächte Kunstwerk höher stehe als die Wirklichkeit, deren gereinigtes Bild es widerzuspiegeln bestimmt sei.

Wie vieles uns auch von den Aristotelischen Schriften über Dichter und Dichtkunst verloren gegangen sein mag — und es ist mehr als wahrscheinlich, daß wir

hier schwere Verluste zu beklagen haben — die Polemik gegen Platon's feindselige Angriffe auf die Kunst und namentlich auf die Poesie, diese Polemik, welche uns alte Schriftsteller bezeugen, ist von dem großen Meister des Gedankens vollständig und mit einer persönlichen Mäßigung geführt worden, wie sie nur bei dem vollen Bewußtsein sieghafter Ueberlegenheit und bei der Charaktergröße des Mannes möglich war, in welchem ein Alexander noch auf dem schwindelnden Gipfel seines Ruhmes seinen Lehrer und Bildner bewundernd verehrte. In dieser ganzen Polemik ist sogar Platon's Name nie genannt, sie ist durchaus in reiner Sachlichkeit gehalten, so sehr auch die paradoxale Ueberschwenglichkeit in Platons Angriffen gegen Poesie und Kunst den Unwillen und Spott herausforderte. Wir werden übrigens in den folgenden Kapiteln dieser Einleitung sehen, daß der Kampf dieser beiden so entgegengesetzten Anschauungsweisen, der Kampf der peripatetischen Aesthetik gegen die Platonische Ansicht über Kunst und Poesie, Jahrhunderte hindurch bis in die spätesten römischen Zeiten fortgedauert hat.

Schon aus dem bisher Gesagten dürfte klar geworden sein, in welchem Sinne von Aristoteles das Prinzip der Mimesis, im Gegensatze zu Platon, als Prinzip der Kunst gefaßt worden ist.

Aristoteles geht dabei auf den dem Menschen vor allen lebenden Geschöpfen vorzugsweise eigenen Trieb zur Mimesis zurück, die er hier ganz wörtlich als Nachahmung versteht, wenn er es im vierten Kapitel der Poetik ausspricht: Dieser dem Menschen von der Natur eingepflanzte Trieb nachzuahmen, verbunden mit der

ihm eben so ursprünglich eigenen Freude an dem Produkte der Nachahmung, sei der natürliche Ursprung aller Poesie, und somit aller Kunst überhaupt. Ich habe in den Bemerkungen zu jener Stelle darauf hingewiesen, daß in dieser Ansicht von dem Triebe der Nachahmung im Menschen, und von dem ersten ursprünglichsten aber auch rohesten Kunstgenusse, welcher in der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbilde, des „Nachgeahmten“ mit dem Gegenstande besteht, Aristoteles und Goethe übereinstimmen. Allein dies ist nur gleichsam die natürliche Grundlage, auf welcher der philosophische Begriff der Mimesis, der künstlerischen Nachahmung beruht, die nach Aristoteles das Gemeinsame aller schönen Künste ist, welche er sämmtlich als Mimeseis, als Nachahmungen auffaßt![5]) Der Ausdruck „Nachahmung“, der einzige, welcher dem griechischen Mimesis noch am nächsten kommt, erzeugt aber sogleich bei uns die falsche Vorstellung der Gebundenheit an das Objekt der Nachahmung, der Unfreiheit, der Abwesenheit des Selbstschöpferischen in dem nachahmenden Künstler. Aber wir haben leider kein Wort, das in so naiver Einfachheit, und so allgemein anerkannt und verständlich wie das griechische, die künstlerische Thätigkeit und das gemeinsame Wesen aller künstlerischen Hervorbringungen bezeichnete. Die Griechen hatten ohnehin, wenn sie die höchste aller Künste, die Poesie, als Mimesis, als Nachahmung faßten, stets das lebendige Theater im Auge, durch welches

5) Poet. c. I. Rhetor. I. 11.

ihnen, wie schon der Engländer Twinning 6) richtig bemerkt hat, dieser Begriff der Kunst als Nachahmung sinnlich vor Augen gestellt und vermittelt wurde. Wir müssen uns also, wie in der Uebersetzung geschehen, mit mehreren Ausdrücken und abwechselnden Umschreibungen, wie nachahmend darstellen, nachbilden, bilden, nachahmend schaffen u. s. w. zu helfen suchen.

Denn um es kurz zu sagen, die Thätigkeit des Künstlers ist allerdings ein nachahmendes Bilden in sofern, als sie überall ein Objectives, sei es nun ein sinnliches oder geistiges, voraussetzt, dessen Bild sie hervorbringen will. Bleiben wir zunächst bei der Poesie stehen, so sind es Menschen und menschliche Empfindungen, welche dieses Objective ausmachen. Aber auch die eigentlich bildenden Künste, Plastik und Malerei, haben es mit einem sei es in der Natur oder in der Vorstellung Gegebenen zu thun, wie die Musik es mit objectiven Empfindungen zu thun hat, denen sie sinnlichen Ausdruck zu geben (d. h. antik gesprochen, die sie „nachzuahmen") strebt. Wir haben gesehen, durch welchen logischen Irrthum Platon dahinkam, das so von dem Künstler, dem „Nachahmer" (μιμητής) hervorgebrachte Bild als das Bild des Bildes von einem Bilde anzusehen, und das Werk des Künstlers damit zugleich tief unter das reale Vorbild, ja das Kunstwerk unter das Produkt des gemeinen Handwerkers zu setzen. Diese Verirrung Platons aufgedeckt und gezeigt zu haben, daß das Kunstwerk vielmehr über der Realität stehe, daß

6) In Buhle's Uebers. d. Arist. Poetik S. 236—241.

durch die künstlerische Thätigkeit die Realität gereinigt und geistig verklärt werde, ist Aristoteles' unsterbliches Verdienst. Denn dieses nachahmende Bilden des Künstlers ist zugleich ein freies Schaffen, sein Nachschaffen ein veredelndes Umschaffen, und der Dichter ist zum Beispiel selbst da frei schöpferisch und muß es sein, wo seine Dichtung ein objectiv gegebenes, ein historisch Bestimmtes behandelt. Er muß es sein, weil die Mimesis, die Thätigkeit deren Produkt und Ausdruck das Kunstwerk ist, eben eine geistige ist, die es zu thun hat mit der Darstellung des Ewigen, Wesentlichen und Nothwendigen, gegenüber der mit den Schlaken der Zufälligkeit und Unwesentlichkeit behafteten Realität des Natur-Objekts. Diese höhere Wahrheit des künstlerischen Scheins, diese ideale Wahrheit des Kunstzwecks hatte der geistreiche Sophist Gorgias im Auge, als er nach der Manier seiner Zeit sein Urtheil über die Tragödie in den Ausspruch pointirte: „sie sei freilich eine Täuschung (ἀπάτη), ein Schein, aber ein solcher, der denjenigen, welchem er gelinge, über den stelle, dem er nicht gelinge, und bei dem der Getäuschte weiser (σοφώτερος) und gebildeter erscheine als der nicht Getäuschte“ [7]).

Die höchste Stufe dieser Thätigkeit des Geistes, welche Aristoteles als das künstlerische Nachahmen (μιμεῖσθαι) bezeichnet, ist die des tragischen Dichters und das höchste Kunstwerk ebendeßhalb die Tragödie. Denn der tragische Dichter schildert das Leben selbst in seiner höchsten Steigerung, seine Dichtung ist Mimesis,

7) Plutarch de gloria Athen. c. 8.

d. h. künstlerische Darstellung des handelnden Lebens und seiner Folgen, Darstellung einer ernsten bedeutungsvollen Handlung, welche ihr Ziel in sich selber hat (πρᾶξις τελεῖα). „Das Leben aber ist," wie Aristoteles einmal sagt, „selbst Handlung." Auch der tragische Dichter hat also ein Objectives, das er „nachahmt", das Leben. Aber dies Nachahmen ist kein Kopiren im Sinne des deutschen Ausdrucks; und die ganze Poetik des Aristoteles ist in ihrem wesentlichsten Bestandtheile, in der Lehre von der Tragödie, nichts anderes als der erklärende Nachweis der freien schöpferischen Thätigkeit des Dichters und der Erhabenheit seines Werks über der Realität des objectiv Gegebenen. — Dieser Nachweis, der sich in den berühmten Worten, welche das Verhältniß von Poesie und Geschichte zu einander aussprechen, zu epigrammatischer Schärfe zuspitzt, gibt sich eben so klar in dem Satze kund: daß der epische Dichter nur in der Darstellung des Objectiven, niemals aber da „Nachahmer" sei, wo er in eigener Person spreche, und seine Gedanken, seine Gefühle aus sich herausstelle.

So gefaßt, erscheint der ganze Streit über eine von Aristoteles gepredigte Lehre von der direkten „Naturnachahmung" in der Kunst vollständig als ein müssiger. Denn nichts kann thörichter und lächerlicher sein, als wenn der Naturalismus und Realismus in der Kunst es sich beikommen lassen, sich auf die Autorität des großen alten Denkers zu berufen, der wie kein anderer die schöpferische Freiheit des Geistes und die ideale

---

8) ὁ δὲ βίος πρᾶξίς ἐστιν.

den
ſc
dei
ſeren
geſtellt
muß auſ
an Leid
hat, wird
r zu zügeln

surtheils, mit
Meinung ſeines
ſten Oppoſition
n Platon, dem
lichkeit bange zu
Poeſie auf, dieſelbe
hen Gründen zu ver-
muß, den ſie gewähre,
das ſtaatliche Gemein-
erſittlichende Ein-
er Menſchen nachzu-

ſo hingeworfenen Fehde-
es müſſen derſelben im
denſchaftliche geweſen ſein
führte Stelle aus Proklos
Politeia andeutet 3), ſteh

Lehre von der Wirkung der Tragöd

geschweige denn ein Euripides, nicht bestehen konnten, als ein ächter Fanatiker der Idee, die gesammte dramatische Poesie, die Komödie nicht minder wie die Tragödie, aus seinem Idealstaate verbannt. Er stand mit dieser seiner Feindschaft gegen Dramen und Theater genau auf dem Standpunkte des zelotischen Puritanismus und des gegen beide eifernden Christenthums der Götze und Consorten. Wenn man die Hauptstelle seiner Polemik gegen das Drama und die Tragödie im zehnten Buche vom Staate [1]) genau betrachtet, so läuft die Begründung seines verwerfenden Urtheils auf folgende Sätze hinaus. „Die Tragödie, weit entfernt den Menschen sittlich zu bilden und zu kräftigen, demoralisirt ihn vielmehr; denn während es darauf ankommt, ihn gegen Leiden und Leidenschaften zu stählen und tapfer zu machen, verweichlicht sie ihn, indem sie die Empfindung des Mitleids (τὸ ἐλεεινόν) mit dem allgemeinen Menschenloose in ihm nährt und großzieht, und nicht nur dieser, sondern allen andern Leidenschaften Thor und Thür öffnet. Der Zuhörer und Zuschauer der Tragödie und der Komödie leidet Schaden an seiner Seele, und selbst der Beste kann sich ihres schädlichen Einflusses kaum erwehren. Denn was wir im Leben nur mit Mühe in uns zügeln, die Neigung zu unmäßigem Schmerz- und Trauergefühl (ἔλεον) auf der einen, und die Neigung zu leichtsinniger Verlachung menschlicher Dinge (τὸ γελοῖον) auf der andern Seite, das erhält dort durch die Tragödie, hier durch die Komödie, Nahrung und Förderung. Wir

---

[1]) Rep. X. p. 604—607.

überlassen uns dem schrankenlosen Mitgefühl mit dem Leidenden um so mehr, da wir uns sagen, daß es ja fremde Zustände und Leiden sind, an denen wir Theil nehmen, und da die Leidenden als gute und unserer Theilnahme würdige Menschen vom Dichter dargestellt werden. Aber die fremden Zustände haben Einfluß auf den eignen Zustand des Menschen, und die Lust an Leid und Klage, die er bei jenen in sich aufgenährt hat, wird er bei den eignen Leiden gleichfalls nicht mehr zu zügeln vermögen."

Zum Schlusse dieses seines Verwerfungsurtheils, mit dem er gegen die gesammte öffentliche Meinung seines Volks und seiner Zeit in der schneidendsten Opposition zu stehen sich bewußt war, fordert nun Platon, dem doch einigermaßen bei seiner Gottähnlichkeit bange zu werden scheint, die Freunde dieser Poesie auf, dieselbe gegen seine Angriffe mit philosophischen Gründen zu vertheidigen, und „nicht nur den Genuß, den sie gewähre, sondern auch ihre Heilsamkeit für das staatliche Gemeinwesen, ihren Nutzen und ihre versittlichende Einwirkung auf das Leben der Menschen nachzuweisen" [2]).

Unter denen, welche den so hingeworfenen Fehdehandschuh aufnahmen — und es müssen derselben im Alterthume Viele und sehr leidenschaftliche gewesen sein, wie eine von Bernays angeführte Stelle aus Proklos' Vorlesungen über Platons Politeia andeutet [3]), steht

[2]) Rep. X. p. 607. D.

[3]) Bernays Aristoteles Lehre von der Wirkung der Tragödie S. 165.

nun Aristoteles in seiner Poetik oben an. Und zwar bezeugt derselbe Proklos ausdrücklich, daß der Nachweis der versittlichenden Wirkung des Dramas und der Tragödie der Hauptpunkt in dem Kampfe gegen Platons ungerechte Verwerfung gewesen sei. Dieser Ausgangspunkt (ἀφορμή, wie ihn Proklos nennt) enthält aber zugleich den Zielpunkt des ästhetischen Philosophirens bei Aristoteles, den höchsten Gesichtspunkt, aus welchem er in der Politik die Musik, wie schließlich in der Poetik die Tragödie betrachtet hat, — denn für die Komödie fehlt uns in der heutigen verstümmelt erhaltenen Poetik des Philosophen dieser Nachweis. Jener Ausgangs- und Zielpunkt aber ist die παιδεία, die sittliche und geistige Kultur des Menschen überhaupt, die Veredlung des ganzen Menschen[4]).

Aus diesem in sich nothwendigen und obenein vom Alterthum ausdrücklich bezeugten Zusammenhange der Aristotelischen und der Platonischen Lehre von der Wirkung der Tragödie geht nun zunächst unwidersprechlich hervor, daß und in welcher Weise die Aristotelische Auffassung der Tragödie der Platonischen entgegentrat, nämlich als diametraler Gegensatz. Platon hatte den Haupthebel und das Hauptmittel der tragischen Dichtung, das ἔλεος und ἐλεεινόν, das Mitleid und Mitleidswerthe, als Grund der verderblichen demoralisirenden Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer bezeichnet. Es war also die Aufgabe

---

[4]) Vergl. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859) S. 38.

des Aristoteles, den Nachweis zu führen, daß gerade dieses Element der Tragödie, zu dem er noch das ihm zunächst verwandte des φόβος und des φοβερόν, der Furcht und des Furchtbaren, gesellte, dasjenige sei, mittelst dessen die Tragödie, wenn der Dichter es richtig anwende, ihre versittlichende und läuternde Wirkung auf den Menschen übe. Dieser Nachweis aber ist die Aristotelische Lehre von der Katharsis der Pathemata, von der Reinigung der Leidempfindungen und der Leideindrücke des Mitleids und der Furcht in den Gemüthern der Zuschauer und Zuhörer der Tragödie, d. h. der wahren und ächten, ihrem Begriffe entsprechenden Tragödie, wie ihn Aristoteles eben in der Poetik festgestellt und ausgeführt hat.

Man hat neuerdings unternommen, an dieser Auffassungsweise des historisch begründeten Sachverhältnisses zu rütteln und dem Aristoteles eine Erklärung seiner Katharsis unterzuschieben, nach welcher er als Wirkung der Tragödie nichts weniger als eine sittliche Läuterung, eine erziehende und bildende Kraft (παιδεία), sondern lediglich und allein nur eine durch Erregung von Mitleid und Furcht bewirkte erleichternde Auslassung und gleichsam therapeutische Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffektionen aufgestellt haben sollte [5]. Wir können indessen von einem direkten Ein-

---

[5]) Jacob Bernays: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie (1858). — Vor Bernays hatte schon Egger in seiner Schrift: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs (Paris 1849) S. 188 und S. 195 dieselbe Ansicht ausgesprochen.

gehen auf diese mit großem Scharfsinne verfochtene Paradoxie um so mehr absehen, da eine Widerlegung derselben in einer eigenen Schrift von uns gegeben worden ist [6].

II.

Die kathartische Wirkung der Musik ist eine sittliche.

Aristoteles selbst hat seine Lehre von der Katharsis der tragischen Pathemata [7]), d. h. der leidvollen Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche wir durch die Tragödie empfangen, an seine Lehre von der kathar-

---

[6]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859). — Ganz neuerdings hat auch der gelehrte und scharfsinnige Kenner des Aristoteles Leonhard Spengel in einer besondern Schrift (Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. München 1859) sich mit schlagenden Gründen gegen Bernays erklärt.

[7]) Der Ausdruck *παθήματα* hat viel Verwirrung hervorgebracht. Man hat ihn als gleichbedeutend mit dem Abstraktum *πάθη* (Affekte) genommen, und es ist nicht zu läugnen, daß hier und da bei Aristoteles, wiewohl selten, *πάθημα* für *πάθος* steht. Aber hier in einer Definition, wo jedes Wort auf die Wagschale gelegt werden muß, ist die ursprüngliche Bedeutung nothwendig gefordert, die nämlich, nach welcher die abgeleiteten Wörter auf *μα* sich von der Grundform so unterscheiden, daß diese das Allgemeine und Abstrakte, jene das Besondere und Concrete bezeichnen. So ist *πάθος* der Affekt im Allgemeinen, *πάθημα* der einzelne Eindruck, der, wie z. B. hier in der Definition, die Darstellung des Mitleidswerthen und Furchtbaren (*ἐλεινῶν καὶ φοβερῶν*) macht. Näheres s. in meiner Schrift: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie S. 31—32. Vergl. Politic. I. c. 2. §. 13.

tischen Wirkung der Musik angeknüpft, deren er im achten Buche seiner Politik erwähnt, und zwar mit dem Zusatze erwähnt, „daß er über das, was er unter Katharsis verstehe, deutlicher und ausführlicher in der Poetik zu handeln gedenke.“ Aus diesem Zusatze geht nun zwar unwidersprechlich hervor, daß Aristoteles selbst die in der Politik gegebenen Andeutungen nicht für ausreichend erachtete, um den Begriff dessen, was er mit Katharsis bezeichnete, in seinem vollen Umfange zu verstehen. Aber dennoch ist es wichtig, seine Lehre von der Wirkung der Musik, wie er sie in der Politik entwickelt, im Zusammenhange zu betrachten, weil aus dieser Betrachtung eben so klar hervorgeht, daß auch die kathartische Wirkung, welche Aristoteles der Musik (d. h. einer gewissen Art von Musik, nicht aller Musik überhaupt) beilegt, als eine sittlich bildende und veredelnde, also eine läuternde und reinigende gedacht ist. Hier hat nun L. Spengel in seiner zuvor angeführten Abhandlung [8]) zunächst unwiderleglich nachgewiesen, daß die Katharsis (κάθαρσις) als kein für sich bestehender besonderer Zweck der Musik, sondern als eng verbunden mit dem Zwecke der Bildung (der παιδεία) von Aristoteles gefaßt ist, daß beide Begriffe sich gegenseitig erläutern und ergänzen. Derselbe Gelehrte hat ferner den Nachweis geführt, daß der Ausdruck „Katharsis“ (κάθαρσις) schon vor Aristoteles nicht bloß auf dem Gebiete der Religion und der Medizin — dort als religiöse weihende Reinigung, hier als Ableitung und Aus-

8) Spengel l. c. S. 15—17 ff. S. 24.

scheidung des überflüssigen oder schädlichen Stoffes aus dem Organismus — sondern auch als philosophischer Terminus in Gebrauch war, und in letzterer Beziehung eine sittliche Läuterung, ein Besserwerden des Menschen, ein Fortschreiten zur Tugend im antiken Sinne der Tugend und Tüchtigkeit (ἀρετή) bedeutete [9]. Wenn nun Aristoteles in der Politik diejenige Katharsis, welche leicht hingerissene und erregbare Gemüther durch gewisse Liederweisen erfahren, und überhaupt die angenehme Erleichterung, welche allen Menschen mehr oder weniger durch eine gewisse Art von Musik zu Theil wird, vergleichungsweise [10]) eine Kur nennt, so ist dies Gleichniß eben kein anderes als dasjenige, welches Goethe anwendete, wenn er seine Wertherdichtung, wie überhaupt fast alle seine Dichtungen, als Herstellungs- und Erleichterungsmittel, als sittliche „Hausmittel", bezeichnete [11]). In dieser Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Seelenzustande zu derjenigen geistigen Gesundheit, deren der Mensch zur Ausübung der Werke der Tugend unumgänglich bedarf, besteht nach Aristoteles die hauptsächliche erziehende und bildende Kraft der Musik. Die Musik kann und soll nach Aristoteles bessernd und bildend auf Geist und Gemüth einwirken, und sie ist eben dadurch ein so wichtiges

---

9) L. Spengel a. a. O. S. 17—18.

10) Spengel S. 20 hat gezeigt, daß in den Worten (Arist. Polit. VIII. 7, 5): ὥςπερ ἰατρείας τυχόντας [καὶ] καθάρσεως das καὶ gestrichen werden muß.

11) Goethe Werke Th. 26, S. 227.

Bildungs- und Erziehungsmittel, weil sie ergreifender und lebendiger als die bildende Kunst naturähnliche Darstellungen der Affekte und der geistigen und sittlichen Tüchtigkeitseigenschaften (der πάϑη und der ἀρεταί) zu geben vermag, und weil es nur der richtigen Gewöhnung bedarf, um durch sie den Menschen in seinem Innersten zu ergreifen und zu wecken [12]). Auf diese frühe Gewöhnung des Menschen an die richtige Beurtheilung und Handhabung aller Affekte: Freude, Liebe, Haß, Mitleid, Trauer u. s. f. legt daher Aristoteles einen Hauptnachdruck in seiner musikalischen Erziehungslehre. Der Mensch soll lernen, in seinem Empfinden über das Gute und Böse richtig zu unterscheiden; er soll sich gewöhnen, an sittlich guten Gesinnungsarten (ἐπιεικέσιν ἤϑεσιν) und an ihren entsprechenden sittlich schönen Handlungen seine Freude zu haben, weil er sie dann, da die Tugend nicht im Wissen, sondern im Handeln besteht, auch selbst im Leben ausüben wird. Denn die Gewohnheit, im ideellen Gebiete der Kunst nur an dem Ausdrucke des Guten, Edlen und Schönen seine Freude zu haben, ist die unmittelbare Vorstufe zu einem ähnlichen Verhalten in der Wirklichkeit.

Dies ist die klare und einfache Ansicht des Aristoteles von der musikalischen Katharsis, d. h. von der versittlichenden Kraft und Wirkung, welche der richtig angewandten Musik innewohnt [13]). Die durch die Musik

---

[12]) Spengel a. a. O. S. 23.

[13]) Ausführlicher behandelt ist dieser Gegenstand in dem Kapitel „Aristoteles über die Musik als Bildungs- und Erziehungsmittel"

nun Aristoteles in seiner Poetik oben an. Und zwar bezeugt derselbe Proklos ausdrücklich, daß der Nachweis der versittlichenden Wirkung des Dramas und der Tragödie der Hauptpunkt in dem Kampfe gegen Platons ungerechte Verwerfung gewesen sei. Dieser Ausgangspunkt (ἀφορμή, wie ihn Proklos nennt) enthält aber zugleich den Zielpunkt des ästhetischen Philosophirens bei Aristoteles, den höchsten Gesichtspunkt, aus welchem er in der Politik die Musik, wie schließlich in der Poetik die Tragödie betrachtet hat, — denn für die Komödie fehlt uns in der heutigen verstümmelt erhaltenen Poetik des Philosophen dieser Nachweis. Jener Ausgangs- und Zielpunkt aber ist die παιδεία, die sittliche und geistige Kultur des Menschen überhaupt, die Veredlung des ganzen Menschen[4]).

Aus diesem in sich nothwendigen und obenein vom Alterthum ausdrücklich bezeugten Zusammenhange der Aristotelischen und der Platonischen Lehre von der Wirkung der Tragödie geht nun zunächst unwidersprechlich hervor, daß und in welcher Weise die Aristotelische Auffassung der Tragödie der Platonischen entgegentrat, nämlich als diametraler Gegensatz. Platon hatte den Haupthebel und das Hauptmittel der tragischen Dichtung, das ἔλεος und ἐλεεινόν, das Mitleid und Mitleidswerthe, als Grund der verderblichen demoralisirenden Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer bezeichnet. Es war also die Aufgabe

[4]) Vergl. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859) S. 38.

des Aristoteles, den Nachweis zu führen, daß gerade dieses Element der Tragödie, zu dem er noch das ihm zunächst verwandte des φόβος und des φοβερόν, der Furcht und des Furchtbaren, gesellte, dasjenige sei, mittelst dessen die Tragödie, wenn der Dichter es richtig anwende, ihre versittlichende und läuternde Wirkung auf den Menschen übe. Dieser Nachweis aber ist die Aristotelische Lehre von der Katharsis der Pathemata, von der Reinigung der Leidempfindungen und der Leideindrücke des Mitleids und der Furcht in den Gemüthern der Zuschauer und Zuhörer der Tragödie, d. h. der wahren und ächten, ihrem Begriffe entsprechenden Tragödie, wie ihn Aristoteles eben in der Poetik festgestellt und ausgeführt hat.

Man hat neuerdings unternommen, an dieser Auffassungsweise des historisch begründeten Sachverhältnisses zu rütteln und dem Aristoteles eine Erklärung seiner Katharsis unterzuschieben, nach welcher er als Wirkung der Tragödie nichts weniger als eine sittliche Läuterung, eine erziehende und bildende Kraft (παιδεία), sondern lediglich und allein nur eine durch Erregung von Mitleid und Furcht bewirkte erleichternde Auslassung und gleichsam therapeutische Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffektionen aufgestellt haben sollte [5]. Wir können indessen von einem direkten Ein-

---

[5]) Jacob Bernays: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie (1858). — Vor Bernays hatte schon Egger in seiner Schrift: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs (Paris 1849) S. 188 und S. 195 dieselbe Ansicht ausgesprochen.

gehen auf diese mit großem Scharfsinne verfochtene Paradoxie um so mehr absehen, da eine Widerlegung derselben in einer eigenen Schrift von uns gegeben worden ist [6]).

II.

Die kathartische Wirkung der Musik ist eine sittliche.

Aristoteles selbst hat seine Lehre von der Katharsis der tragischen Pathemata [7]), d. h. der leidvollen Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche wir durch die Tragödie empfangen, an seine Lehre von der kathar-

---

[6]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin 1859). — Ganz neuerdings hat auch der gelehrte und scharfsinnige Kenner des Aristoteles Leonhard Spengel in einer besondern Schrift (Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. München 1859) sich mit schlagenden Gründen gegen Bernays erklärt.

[7]) Der Ausdruck *παθήματα* hat viel Verwirrung hervorgebracht. Man hat ihn als gleichbedeutend mit dem Abstraktum *πάθη* (Affekte) genommen, und es ist nicht zu läugnen, daß hier und da bei Aristoteles, wiewohl selten, *πάθημα* für *πάθος* steht. Aber hier in einer Definition, wo jedes Wort auf die Wagschale gelegt werden muß, ist die ursprüngliche Bedeutung nothwendig gefordert, die nämlich, nach welcher die abgeleiteten Wörter auf *μα* sich von der Grundform so unterscheiden, daß diese das Allgemeine und Abstrakte, jene das Besondere und Concrete bezeichnen. So ist *πάθος* der Affekt im Allgemeinen, *πάθημα* der einzelne Eindruck, der, wie z. B. hier in der Definition, die Darstellung des Mitleidswerthen und Furchtbaren (*ἐλεινῶν καὶ φοβερῶν*) macht. Näheres s. in meiner Schrift: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie S. 31—32. Vergl. Politic. I. c. 2. §. 13.

tischen Wirkung der Musik angeknüpft, deren er im achten Buche seiner Politik erwähnt, und zwar mit dem Zusatze erwähnt, „daß er über das, was er unter Katharsis verstehe, deutlicher und ausführlicher in der Poetik zu handeln gedenke.“ Aus diesem Zusatze geht nun zwar unwidersprechlich hervor, daß Aristoteles selbst die in der Politik gegebenen Andeutungen nicht für ausreichend erachtete, um den Begriff dessen, was er mit Katharsis bezeichnete, in seinem vollen Umfange zu verstehen. Aber dennoch ist es wichtig, seine Lehre von der Wirkung der Musik, wie er sie in der Politik entwickelt, im Zusammenhange zu betrachten, weil aus dieser Betrachtung eben so klar hervorgeht, daß auch die kathartische Wirkung, welche Aristoteles der Musik (d. h. einer gewissen Art von Musik, nicht aller Musik überhaupt) beilegt, als eine sittlich bildende und veredelnde, also eine läuternde und reinigende gedacht ist. Hier hat nun L. Spengel in seiner zuvor angeführten Abhandlung [8]) zunächst unwiderleglich nachgewiesen, daß die Katharsis (*κάθαρσις*) als kein für sich bestehender besonderer Zweck der Musik, sondern als eng verbunden mit dem Zwecke der Bildung (der *παιδεία*) von Aristoteles gefaßt ist, daß beide Begriffe sich gegenseitig erläutern und ergänzen. Derselbe Gelehrte hat ferner den Nachweis geführt, daß der Ausdruck „Katharsis“ (*κάθαρσις*) schon vor Aristoteles nicht bloß auf dem Gebiete der Religion und der Medizin — dort als religiöse weihende Reinigung, hier als Ableitung und Aus-

[8]) Spengel l. c. S. 15—17 ff. S. 24.

scheidung des überflüssigen oder schädlichen Stoffes aus dem Organismus — sondern auch als philosophischer Terminus in Gebrauch war, und in letzterer Beziehung eine sittliche Läuterung, ein Besserwerden des Menschen, ein Fortschreiten zur Tugend im antiken Sinne der Tugend und Tüchtigkeit (ἀρετή) bedeutete [9]. Wenn nun Aristoteles in der Politik diejenige Katharsis, welche leicht hingerissene und erregbare Gemüther durch gewisse Liederweisen erfahren, und überhaupt die angenehme Erleichterung, welche allen Menschen mehr oder weniger durch eine gewisse Art von Musik zu Theil wird, vergleichungsweise [10]) eine Kur nennt, so ist dies Gleichniß eben kein anderes als dasjenige, welches Goethe anwendete, wenn er seine Wertherdichtung, wie überhaupt fast alle seine Dichtungen, als Herstellungs- und Erleichterungsmittel, als sittliche „Hausmittel", bezeichnete [11]). In dieser Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Seelenzustande zu derjenigen geistigen Gesundheit, deren der Mensch zur Ausübung der Werke der Tugend unumgänglich bedarf, besteht nach Aristoteles die hauptsächliche erziehende und bildende Kraft der Musik. Die Musik kann und soll nach Aristoteles bessernd und bildend auf Geist und Gemüth einwirken, und sie ist eben dadurch ein so wichtiges

---

9) L. Spengel a. a. O. S. 17—18.

10) Spengel S. 20 hat gezeigt, daß in den Worten (Arist. Polit. VIII. 7, 5): ὥςπερ ἰατρείας τυχόντας [καὶ] καθάρσεως das καὶ gestrichen werden muß.

11) Goethe Werke Th. 26, S. 227.

Bildungs- und Erziehungsmittel, weil sie ergreifender und lebendiger als die bildende Kunst naturähnliche Darstellungen der Affekte und der geistigen und sittlichen Tüchtigkeitseigenschaften (der πάθη und der ἀρεταί) zu geben vermag, und weil es nur der richtigen Gewöhnung bedarf, um durch sie den Menschen in seinem Innersten zu ergreifen und zu wecken [12]). Auf diese frühe Gewöhnung des Menschen an die richtige Beurtheilung und Handhabung aller Affekte: Freude, Liebe, Haß, Mitleid, Trauer u. s. f. legt daher Aristoteles einen Hauptnachdruck in seiner musikalischen Erziehungslehre. Der Mensch soll lernen, in seinem Empfinden über das Gute und Böse richtig zu unterscheiden; er soll sich gewöhnen, an sittlich guten Gesinnungsarten (ἐπιεικέσιν ἤθεσιν) und an ihren entsprechenden sittlich schönen Handlungen seine Freude zu haben, weil er sie dann, da die Tugend nicht im Wissen, sondern im Handeln besteht, auch selbst im Leben ausüben wird. Denn die Gewohnheit, im ideellen Gebiete der Kunst nur an dem Ausdrucke des Guten, Edlen und Schönen seine Freude zu haben, ist die unmittelbare Vorstufe zu einem ähnlichen Verhalten in der Wirklichkeit.

Dies ist die klare und einfache Ansicht des Aristoteles von der musikalischen Katharsis, d. h. von der versittlichenden Kraft und Wirkung, welche der richtig angewandten Musik innewohnt [13]). Die durch die Musik

[12]) Spengel a. a. O. S. 23.

[13]) Ausführlicher behandelt ist dieser Gegenstand in dem Kapitel „Aristoteles über die Musik als Bildungs- und Erziehungsmittel",

bewirkte Katharsis führt die Seele „zu jener wirklich harmonischen gleichmäßigen Stimmung, wie sie Aristoteles als Grundlage aller Moralität fordert“ [14]): das ist der Kern der Aristotelischen Lehre von der kathartischen Wirkung der Musik, und so hat diese Lehre, wie Spengel aus Plutarch [15]) nachgewiesen hat, auch das Alterthum verstanden.

III.

Die tragische Katharsis ist eine sittliche.

Die Lehre von der tragischen Katharsis, d. h. von der in der Tragödie durch deren zwei Haupthebel Mitleid und Furcht abschließlich und letztlich bewirkten Läuterung dieser im Zuschauer erregten Leidempfindungen ist nun nichts weiter als eine Anwendung dessen, was in der Politik von der kathartischen Kraft und Wirkung der Musik gesagt worden ist, auf das ungleich höhere Gebiet der Poesie und ihrer höchsten Form: der Tragödie.

Daß wir es mit einer sittlichen Wirkung, mit einer den Menschen erhebenden, läuternden Einwirkung in dieser Lehre des Aristoteles zu thun haben, ist nach dem bisher über die Aristotelische Lehre von der musika-

---

in meiner Schrift: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie S. 5—12.

14) Spengel S. 25.

15) Plut. Conviv. sept. sap. sp. 13. p. 29. Hutt. de Musica c. 42. p. 247.

lischen Katharsis Entwickelten wohl eine unbestreitbare Thatsache. Platon hatte die Tragödie als schädlich und unsittlich auf den Menschen wirkend angeklagt, und ihre Freunde herausgefordert, seine philosophische Beweisführung mit gleichen Waffen zu widerlegen. Wenn Aristoteles diese Herausforderung annahm, — und er hat sie angenommen, und das Zeugniß des Proklos sagt ausdrücklich, daß seine ganze Lehre von der Tragödie auf eine Widerlegung Platons gestellt war — so mußte das Resultat seiner Theorie der Tragödie der Gegensatz zur Platonischen sein, er mußte den philosophischen Nachweis führen, daß die Tragödie sittlich veredelnd wirke; und diese sittlich veredelnde Wirkung mußte schon in der Definition des Wesens der Tragödie (in dem ὅρος τῆς οὐσίας) wie er sie im vierten Kapitel der Poetik aufstellt, enthalten sein.

Und so ist es in der That. Die Katharsis, welche Aristoteles der Tragödie zuschreibt, ist wie die musikalische sittlicher und versittlichender Art.

Es ist möglich, und selbst wahrscheinlich, daß Aristoteles den Begriff der Katharsis in der unverstümmelten Poetik ausführlicher behandelt, daß er eine übersichtliche Entwicklung dieses Begriffs, inwiefern er überhaupt bei aller Kunst in Anwendung komme, gegeben haben mag. Aber es ist unnütz, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, da der Verlust dieses Kapitels, wenn dasselbe existirte, ein unwiderbringlicher, und da, — was die Hauptsache ist, — die Poetik des Philosophen auch in ihrer jetzigen lückenhaften Gestalt noch ausreichende Mittel an die Hand gibt, um die in der Definition der Tragödie aus-

gesprochene Wirkung der Tragödie genügend zu erklären. Daß Aristoteles aber in seiner Politik die Ausführung dessen, „was er unter Katharsis verstehe“, auf die Poetik versparte, hatte seinen guten Grund. Denn eben in der Poesie, und zwar in der Tragödie, welche in der Darstellung des Mitleidwürdigen und Furchtbaren (der ἐλεεινά und φοβερά) sich nicht wie die Musik des unbestimmten Tons, sondern des deutlichen Worts bedient, und so nicht blos zum Herzen und Gemüth, sondern auch zum Verstande und Geiste spricht, mußte die kathartische, d. h. die versittlichende Wirkung, die Aristoteles schon der Musik zuschreibt, in ihrer höchsten Potenz [16]), und in voller Klarheit zur Erscheinung kommen, weil hier die bewußte Einsicht an die Stelle des Gefühls, das begreifende Verständniß der Abbilder des Geistigen, an die Stelle der bloßen Gewöhnung an das Sittliche und Harmonische tritt. Die Tragödie die den Menschen, den Zuhörer, dem allgemeinen Menschengeschicke gegenüberstellt, wie es sich in der verhängnißvollen Verkettung von der Schuld und ihren Folgen, von Fehl und Strafe geltend macht, die Tragödie die es mit den sittlichen Mächten des Lebens zu thun hat, sie kann nicht, — am wenigsten im antiken Sinne, — abstrahiren von der sittlichen Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer, kann es um so weniger, als das ganze Alterthum überwiegend den Dichter als Lehrer der Sittlichkeit angesehen hat. Schon in dieser unwidersprechlichen Thatsache [17]) ist,

---

16) Vergl. Spengel a. a. O. S. 26.

17) Vergl. Stahr: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie

abgesehen von allen andern zwingenden Gründen, die Auffassung der tragischen Katharsis, der Wirkung der Tragödie als einer sittlichen gegeben, zumal da Aristoteles in der Poetik als ein Vertheidiger der Tragödie gegen Platon auftritt. Für jene Thatsache selbst, für die Ansicht des Alterthums von dem Berufe des wahren Dichters, ein Lehrer und Bildner seines Volks zur Sittlichkeit zu sein, genügt es, auf die Ausführungen zu verweisen, welche in den zuvor angeführten Schriften gegeben sind. Hier will ich nur noch ein dort übergangnes Zeugniß eines alten Schriftstellers nachtragen, das um so mehr in's Gewicht fällt, als es ein Peripatetiker der späteren Zeit ist, welcher den alten Kampf zwischen den Platonikern und Aristotelikern wieder aufnimmt. Der griechische Geograph Strabon, lebend unter Augustus, kritisirt in dem ersten Buche seines großen geographischen Werks einen Ausspruch seines Vorgängers Eratosthenes, den er freilich als Philosophen sehr niedrig stellt, indem er ihn „ein Mittelding nennt zwischen einem, der philosophiren möchte, und einem, der es doch nicht wage, sich dieser Beschäftigung ganz hinzugeben“ [18]. Eratosthenes hatte den Ausspruch gethan: „alle Dichtung habe nur Gemüthsergötzung, nicht geistige Bildung zum Zwecke.“ Strabon bestreitet dies zunächst durch die Autorität der allgemeinen Ansicht seiner Nation. „Im Gegentheil,“ sagt er, „nennen die Alten und alle

---

S. 56—60. Spengel a. a. O. S. 46—49. Boeckh: Sophokles Antigone S. 261.

[18]) Strabo I. c. 2. §. 2. Vgl. I. 1. §. 11.

Einsichtsvollen, welche gründlich über die Dichtkunst gesprochen haben, die Poesie eine Art Vorschule der Philosophie, die uns vom Knabenalter an in das Leben einführe, und uns unter Ergötzung Sitten, Gefühle und Handlungen lehre. Daher unterrichte man auch in den hellenischen Städten die Jugend zunächst in der Dichtkunst, sicher nicht einer bloßen Ergötzung, sondern der daraus hervorgehenden Bildung zur Weisheit und Einsicht wegen, da ja — fährt er fort, — selbst die Lehrer der Musik, welche die Jugend im Singen und in der Instrumentalmusik unterrichten, sich dasselbe Verdienst zusprechen, denn sie behaupten Erzieher und Veredler der Sitten zu sein.« Freilich sei es Uebertreibung, wenn manche Leute im Homer alle Wissenschaft und Kunst enthalten glaubten, aber es sei eben Uebertreibung eines an sich Richtigen [19]).

So finden wir also bei Strabon, der die Aristotelische Philosophie studirt hatte, den alten Streit über Werth und Würde der Poesie und ihrer Wirkung erneut, der zu Platons und Aristoteles' Zeit die Geister so lebhaft beschäftigt hatte. Eratosthenes vertritt die Platonische Ansicht in ihrer ganzen einseitigen Strenge. Strabon dagegen steht ganz auf Aristotelischem Standpunkte. Ihm ist die Poesie „diejenige Kunst, welche das Leben durch Rede nachbildet“. Dies könne aber nur derjenige leisten, der das Leben in allen seinen Tiefen kenne; und damit erhebt sich der alte wackre Rationalist zu der erhabenen Wahrheit der Ansicht: daß

[19]) Strabo a. a. O. §. 11.

im Dichter die edelste geistige und sittliche Bildung des Menschen die Voraussetzung der Trefflichkeit des wahren und ächten Dichters sei. Dieser ganze Satz, der wie die vorherigen, den innersten Kern Aristotelischer Lehre ausspricht, lautet in der schlichten Ausdrucksweise des Alten: „diese Kunst, das Leben durch Rede nachzubilden, wie könnte sie ausüben ein des Lebens Unkundiger und Unverständiger? Denn die Trefflichkeit des Dichters beurtheilen wir nicht wie etwa die der Zimmerleute[20]) oder Erzarbeiter; — diese hängt freilich nicht mit Schönheit und Würde zusammen; dagegen die Trefflichkeit des Dichters ist innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, daß der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war!“

IV.

Das Wesen der tragischen Katharsis.

Ueber die sittliche Wirkung der Musik, welche Aristoteles mit dem Ausdrucke Katharsis bezeichnet, sind wir durch die Aufschlüsse, welche der Philosoph über das Wie? derselben in seiner Politik gegeben hat, vollkommen im Klaren. Die Musik, richtig angewendet, bildet nach seiner Ansicht Geist und Herz der Jugend durch Gewöhnung an das Harmonische, Geordnete,

---

[20]) Dies geht direkt gegen Platon, der (Philebus 56 u. 62) die Musik der Zimmerkunst entgegenstellt und sie zu den unvollkommenen Künsten rechnet.

Maaßvolle, während sie den Leidenschaften des gereifteren Alters befreiende Erleichterung schafft von der Uebermacht des leidenschaftlichen Empfindens, und so das gestörte Gleichmaaß der Seele wieder herstellt.

Dagegen über das Wie? der sittlichen Wirkung, welche Aristoteles die Katharsis der Pathemata von Mitleid und Furcht in der Tragödie nennt, fehlt uns nach der allgemeinen Ansicht die Erklärung, fehlt jedenfalls eine direkt ausgesprochene Erklärung des Philosophen. Wir wissen nur so viel: daß diese Katharsis diese Wirkung der Tragödie durch die von ihr in Bewegung gesetzten Hebel des Mitleids und der Furcht eine sittliche, daß sie nicht, wie Platon behauptet hatte, eine die Seele des Zuhörers verweichlichende, demoralisirende, sondern eine kräftigende, erhebende sein soll; daß die Empfindungen des Mitleids und der Furcht, welche der tragische Dichter durch seine Dichtung im Zuschauer hervorruft, oder, um ganz genau zu reden, die schmerzvollen Eindrücke (Pathemata), welche die Zuschauer und Zuhörer, oder auch selbst schon die Leser durch die Tragödie empfangen, schließlich durch die Dichtung selbst gereinigt und geläutert werden, und daß diese Reinigung zum Wesen der wahren und ächten Tragödie gehört, um deren Begriff es sich handelt.

Das Kapitel der Poetik, in welchem Aristoteles sich über die Katharsis ausführlich ausgesprochen hat, fehlt uns, und mit ihm, wie es scheint, der Schlüssel, welcher uns das Verständniß dieses Theils der Definition zu vollkommner Klarheit erschließen könnte. Indessen findet sich doch in den erhaltenen Kapiteln über die Tragödie

noch Material genug, um uns für die Erklärung der Katharsis einen Nachschlüssel zu machen [21]).

Sehen wir uns zunächst die Worte der Definition der Tragödie im sechsten Kapitel genauer an, so finden wir in den Worten „durch Mitleid und Furcht“ die wesentliche Inhaltsbestimmung der Tragödie ausgedrückt; denn die Worte „die nachahmende Darstellung, welche Tragödie heißt — vollbringt durch Mitleid und Furcht die Katharsis der Pathemata dieser Art“ können nichts anders bedeuten und bedeuten in der That nichts anders als: Mitleid und Furcht sind die nothwendigen Elemente der tragischen Handlung, sind die Hebel, welche der Dichter durch seine Darstellung in Bewegung setzen muß, um die spezifische Wirkung, welche die Tragödie abschließlich ausübt, hervorzubringen. Welches Gewicht Aristoteles auf diese Fundamentalbestimmung der Tragödie legt, sieht man deutlich aus dem Umstande, daß er wiederholt auf dieselbe zurückkommt, und sie mehr als einmal den Dichtern einschärft. Gleich im neunten Kapitel [22]) heißt es: die tragische Dichtung hat es nicht nur mit einer Handlung zu thun, welche in sich abgeschlossen ist, sondern mit dem, was furchtbar und mitleidswerth ist; das heißt, wie er im eilften Kapitel [23]) mit ausdrücklicher Verweisung auf seine Definition erklärend sagt: „diejenigen Handlungen, deren nachahmende Dar-

[21]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Ad. Stahr, Kap. VII. S. 42—55.
[22]) Poet. IX. 11. Ritter.
[23]) Poet. XI. 4. Ritt.

stellung nach unserer Definition die Tragödie ist, sind solche, welche Mitleid und Furcht (im Zuschauer und Zuhörer) hervorrufen.

Näher rückt der Philosoph der Erklärung unseres Gegenstandes im dreizehnten Kapitel, wo er sagt, daß er jetzt die Frage behandeln wolle, „auf welchem Wege" die Wirkung der Tragödie, oder wie er selbst sich ausdrückt, „das Werk, welches die Tragödie zu leisten habe, erreicht werde" [24]). Hier oder nirgends muß also der Schlüssel sein zu der Katharsis, zu der Läuterung und Reinigung der Pathemata von Mitleid und Furcht, von welcher Aristoteles in der Definition uns gesagt hat, daß die Tragödie sie abschließlich vollbringe. Denn was ein Ding vollbringt, was es zu Stande bringt, das ist eben sein ἔργον, sein Werk, seine eigenthümliche Leistung und Verrichtung, seine Aufgabe, die es zu erfüllen hat. Als solche zu erfüllende Aufgabe bezeichnet aber Aristoteles in seiner Definition die Katharsis der Pathemata, die Reinigung der durch die Tragödie, durch die Kunst des Dichters in dem Hörer wachgerufenen leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht.

Was lehrt nun Aristoteles über die Mittel und Wege (über das πόθεν), durch welche diese der Tragödie eigenthümliche Leistung bewirkt werden kann?

„Wir haben gezeigt," sagt er, „daß die Verknüpfung der Thatsachen, die Synthesis, die Komposition der Handlung in der ästhetisch vollendetsten Tragödie nicht

---

24) Poet. XIII. init. πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον.

einfach, sondern verwickelt sein muß, so wie daß die Tragödie Darstellung furchtbarer und mitleiderregender Vorfälle ist, denn (zum drittenmale schärft der Philosoph dies ein), denn dies ist das Eigenthümliche dieser Kunstgattung. Aus diesen beiden Bestimmungen ergibt sich nun zunächst, daß in der Tragödie weder absolut tugendhafte Männer [25]), aus Glück in Unglück gerathend, vorgestellt werden dürfen, — denn das ist weder Furcht noch Mitleid zu erwecken geeignet, sondern bloß gräßlich — noch Nichtswürdige aus Unglück in Glück, denn das ist das Alleruntragischste. Ein solcher Fall hat nämlich gar nichts von dem, was ein tragischer Fall haben soll, denn er erregt weder unsere allgemeinmenschliche Theilnahme, noch unser Mitleid, noch unsre Furcht. Drittens darf auch nicht der absolut Schlechte aus Glück in Unglück gerathen; denn eine solche Komposition kann zwar wohl möglicherweise unsre allgemeinmenschliche Theilnahme in Anspruch nehmen, aber weder Mitleid noch Furcht in uns erwecken. Denn unser Mitleid gilt dem, der sein Unglück nicht voll verdient, während unsre Furcht einen Gegenstand verlangt, der unsresgleichen ist; darum ist ein solcher Ausgang in der Tragödie weder unser Mitleid noch unsre Furcht zu erwecken geeignet. Es bleibt also nur noch als tragischer Held ein solcher übrig, der zwischen jenen beiden (d. i. zwischen dem durchaus Tugendhaften und dem durchaus Schlechten, zwischen Engel und Teufel, wie wir sagen würden) in der

---

[25]) Dies geht gegen Platon. S. unten.

Mitte steht. Ein solcher aber ist derjenige, der, während er einerseits weder durch Tugend und Gerechtigkeit über der Menschheit steht, doch andrerseits auch wieder nicht durch Schlechtigkeit und Verruchtheit aus Glück in Unglück geräth, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar Einer von denen, die in großem Ansehen und Glücke sich befinden, wie Oedipus und Thyestes und andere hervorragende Männer solcher vornehmen Geschlechter.“ Ueber den „Fehltritt“ (ἁμαρτία, d. i. die tragische Schuld), der das Schicksal des Helden herbeiführe, bemerkt Aristoteles dann weiterhin, daß derselbe jedenfalls nicht unbedeutend sein dürfe, daß er vielmehr wesentlich in's Gewicht fallen [26]), daß aber der tragische Held selbst doch in der Stufenleiter zwischen ausgezeichneter Vortrefflichkeit und überwiegender Schlechtigkeit „eher höher als niedriger stehen müsse“.

„Diese Art der Tragödie also,“ fährt Aristoteles fort, „deren Komposition ich so eben beschrieben habe, ist, mit dem Maaßstabe des Begriffs der Kunst gemessen, die schönste.“ Er meint diejenige, in welcher der Held, ein Mensch wie er ihn so eben geschildert hat, ein Wesen, in welchem wir unsres Gleichen erkennen, durch irgend einen bedeutungsvollen Fehl aus Glück in Unglück geräth. Dagegen verwirft er jene zweite Art der tragischen Komposition, welcher andre Aesthetiker, wie er hinzusetzt, den ersten Rang anwiesen, diejenige nämlich, deren Gang so abschließt, daß die Guten aus Unglück in Glück, die Bösen dagegen aus Glück in Un-

[26]) Poet. XIII. 4. Ritt. δι' ἁμαρτίαν μεγάλην.

glück gerathen. „Diese Kompositionsweise," sagt er — und man sieht deutlich, daß er hier diejenigen anzapft, Dichter wie Philosophen, welche die Tragödie zur nackten Moralpredigt, das Theater zum moralischen Correctionshause machten — „gilt als die erste wegen der Schwächlichkeit des Publikums, welcher sich die Poeten akkommodiren. Aber diese Befriedigung (ἡδονή), welche wir empfinden, wenn die Guten schließlich für ihre Leiden belohnt, und die Schlechten für ihre Uebelthaten bestraft werden, ist nicht diejenige, welche die Tragödie gewähren soll, sondern ist vielmehr der Komödie eigen." Damit sind wir zugleich mit einem Schlage dem trüben Dunstkreise jener gemeinen moralischen Lehrtendenz der tragischen Poesie enthoben, nach deren Theorie uns die Tragödie durch die Leidenschaften und Fehler ihrer Helden bessern soll, indem sie uns dieselben als warnende Beispiele vorhält. An die Jämmerlichkeit einer solchen Wirkung durch die erhabene Kunst der Tragödie hat der tiefsinnigste der alten Denker mit seiner Lehre von der Katharsis der Empfindungen des Mitleids und der Furcht nicht gedacht. Er selbst sagt uns das, so wie er es uns sagt, daß diese Ansicht viele seiner Zeitgenossen beherrschte, wie wir dieselbe denn auch getrost als den Kern der Platonischen Lehre von der Wirkung der Tragödie annehmen dürfen. Es ist dieselbe Lehre von der poetischen Moralgerechtigkeit, in welcher:

„Der Poet ist der Wirth, und der letzte Aktus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Welches ist nun aber die der Tragödie eigenthümliche affirmative Lustempfindung, die vorzugsweise durch

sie nach Aristoteles gewährte Befriedigung (ἡ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή), die allein von dieser und keiner andern Dichtung bewirkt wird? Die Antwort auf diese Frage — eine Antwort, welche entscheidend sein muß für das Verständniß der Aristotelischen Ansicht von der Wirkung der Tragödie — gibt Aristoteles im vierzehnten Kapitel der Poetik, wo er sich gegen diejenigen Dichter erklärt, welche Mitleid und Furcht in ihren Tragödien vorzugsweise durch äußere sinnliche Mittel, durch Effekte, welche auf das Auge berechnet sind, hervorzubringen suchen, während der ächte Dichter diese Wirkung durch die rein geistige Verknüpfung der Thatsachen zu erzeugen verstehe. „Solch ein wahrer Dichter," sagte er, „ist Sophokles. Wer seinen Oedipus auch nur bloß liest oder vortragen hört, wird sich von Schauer und Mitleid über die Vorgänge ergriffen fühlen, auch ohne daß er etwas vorgehen sieht. Poeten dagegen, die gar in ihren für das Auge berechneten Bühneneffekten es nicht auf das Furchtbare, sondern auf das Monströse absehen, haben gar nichts mit der Tragödie zu schaffen. Denn" — (und hier oder nirgend ist der Kern der Antwort, welche wir suchen) — „man darf nicht alle und jede Lust von der Tragödie verlangen, sondern nur die ihr eigenthümliche, nämlich diejenige, welche aus Mitleid und Furcht durch das Mittel der dichterischen Darstellung entspringt. Diese Lust soll der Dichter uns schaffen, und eben deßhalb muß er dies (die Fähigkeit, Mitleid und Furcht in der Brust des Hörers zu erregen) in die dargestellten Thatsachen hineindichten"[27].

[27]) Poet. XIV. 2—4. Ritt.

Also: ein Gefühl der Befriedigung (ein Lustgefühl, ἡδονή) als Resultat entspringend aus den Empfindungen und Eindrücken (παθήματα) von Mitleid und Furcht, welche der Dichter durch seine Darstellung der Thaten und Leiden des tragischen Helden in uns hervorruft — das ist nach Aristoteles das „Werk", die Aufgabe und Leistung der Tragödie. Dieses Lustgefühl der Befriedigung uns zu verschaffen (παρασκευάζειν) ist die Pflicht, die Aufgabe des tragischen Dichters, und die Lösung dieser Aufgabe bewirkt zugleich die Katharsis, die Läuterung und Reinigung der in uns vom Dichter hervorgerufenen schmerzvollen Empfindungen (des Mitleids und der Furcht), diese Läuterung, welche nach Aristoteles' Definition die Tragödie als Endergebniß und Abschluß in dem Zuhörer zu Stande bringt.

Noch immer aber fehlt uns ein Letztes zum vollen Verständnisse der Aristotelischen Katharsis. Es fehlt uns die Antwort auf die Frage: wie bringt es der Dichter zu Wege, daß er durch seine Darstellung, welche in uns die leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht wach ruft, indem sie uns mit dem leidenden Helden leiden, für sein furchtbares Schicksal fürchten macht, — wie bringt es, fragen wir, der Dichter zu Wege, daß er durch eben diese Darstellung statt Betrübniß und Schmerzempfindung (λύπη), vielmehr das Gegentheil, Lustgefühl und Befriedigung, in uns überwiegen macht?

Indessen auch auf diese Frage ist uns der große Denker die Antwort nicht schuldig geblieben. Wir finden sie in der Poetik, von der uns, wie schon Lessing

bemerkt hat, „wenigstens hinsichtlich der Tragödie das Schicksal so ziemlich Alles hat gönnen wollen“, — für den aufmerksamen Leser deutlich gegeben.

Erinnern wir uns zunächst an dasjenige, was Aristoteles im vierten Kapitel der Poetik [28]) über den ästhetischen Unterschied in der Wirkung von Schein und Wirklichkeit, von Realität und bewußter Nachahmung derselben durch die Kunst, gesagt hat. Das Werk der Kunst, sagt er, ist darum für den Betrachter vorwiegend erfreulich, weil es eben nur den der Realität täuschend nahekommenden Schein dieser Realität vor uns hinstellt. „Dieselben Gegenstände, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust (λυπηρῶς) anschauen, z. B. häßliche Thiere und selbst Leichname, sehen wir grade in ihren gelungensten Abbildungen mit Vergnügen.“ Aristoteles spricht dort zwar zunächst nur von der bildenden Kunst; aber da alle Kunst, auch die Poesie nach seiner Theorie als Nachbildung (als μίμησις) anzusehen ist, so gilt dies Gesetz von der ideellen Natur des Kunstwerks auch für die Poesie und für die Tragödie. Die schmerzlichen Eindrücke (λύπη), welche wir beim Anschauen und Hören der Tragödie empfinden, verlieren durch das nie ganz in uns erlöschende Bewußtsein, daß wir uns nicht der realen Wirklichkeit, sondern nur ihrem künstlerisch hervorgebrachten Scheine gegenüber befinden, schon den größten Theil ihrer stofflichen Furchtbarkeit und Gewalt, und wir können uns z. B. an dem Helden, der den Todesstreich empfängt,

---

[28]) Poet. IV. 2—6.

oder bei einem Oedipus in dem Momente der furchtbaren Enthüllung des Abgrundes, in den er gestürzt ist, wir können uns an Sprache und Spiel einer Medea, die ihre Kinder gemordet hat, auf der Bühne oder bei der Lesung sogar bewundernd erfreuen, — erfreuen, eben weil die Darstellung des Dichters und die Aktion des Schauspielers so ganz Wahrheit und Wirklichkeit eben nur *scheint*, während Schauder und Abscheu uns vernichtend ergreifen würden, ständen wir solchen Scenen und Menschen in der realen Wirklichkeit gegenüber.

So wird also schon von vorn herein alles rein Stoffliche von der Wirkung des Kunstwerks auf unsre Empfindungen eben durch die Kunst selbst entfernt, und ganz abgesehen von allen andern Gründen befinden wir uns dem Kunstwerke gegenüber in einer Welt des schönen Scheins, die das Pathologische der Realität und ihrer Wirkung auf unser Gemüth nicht aufkommen läßt. Schon dadurch wird das Lustgefühl (ἡδονή), das wir beim Anblicke des Kunstwerks als solches empfinden, vorwiegen über das Gefühl der Unlust, das uns etwa der Gegenstand, der Inhalt desselben, einflößen könnte.

Doch zurück zur Tragödie. Hier erinnern wir uns an das berühmte Wort, welches Aristoteles von der Poesie überhaupt und ihrem Verhältnisse zur geschichtlichen Wirklichkeit ausgesprochen hat: *daß sie philosophischer und gehaltvoller sei als die Geschichte*[29]), weil sie es mit dem Allgemeinen, Noth-

[29]) Poet. IX. 3. Ritt. *καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν.*

wendigen, Ewigen zu thun habe, während die Geschichte an das Besondere, Zufällige, Zeitliche gebunden sei.« Dieser tiefsinnige Ausspruch des alten Denkers, welchen der neuste französische Uebersetzer und Erklärer der Aristotelischen Poetik, Hr. Barthelemy de Saint-Hilaire, so wenig verstanden hat, daß er ihn zur Ehrenrettung der Geschichte eigends widerlegen zu müssen glaubte[30]), — gilt nun nach Aristoteles im höchsten Maaße von der höchsten Form der Poesie, von der Tragödie. Denn ihr wichtigstes Gesetz ist nach seiner Ansicht die innere Nothwendigkeit oder doch die innere Wahrscheinlichkeit des in ihr Dargestellten, der Karaktere sowohl wie des Ganges der tragischen Handlung. »In den Karakteren,« sagt er, »muß ebenso wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen (d. h. in der Komposition der Handlung) der Dichter immer entweder auf das Nothwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; daß also ein gewisser Mensch gewisse Dinge sagt oder thut, muß entweder nothwendig oder wahrscheinlich sein, gleichwie nothwendig oder wahrscheinlich grade diese Handlung auf diese folgen muß. Daraus leuchtet ein, daß auch die Lösung in der tragischen Fabel aus dieser Fabel selbst hervorgehen muß, und nicht äußerlich herangebracht werden darf[31]).«

Damit tritt als Hauptfrage die Frage nach der

---

30) Poétique d'Aristote. (Paris 1858.) Préface pag. XLIV.—XLIX.

31) Poet. XV. 6—7. IX. 1—6.

tragischen Schuld in den Vordergrund. Diese Frage verlangt eine um so schärfere Beachtung, da aus ihrer richtigen Beantwortung sich das innerste Wesen der tragischen Katharsis, der Wirkung der Tragödie im Aristotelischen Sinne uns erschließen muß.

Wir sahen, daß Aristoteles sich zunächst gegen die Wahl abstrakt idealer Karaktere als tragischer Helden erklärte, und zwar aus demselben Grunde erklärte, aus dem Lessing die durchaus schuldlosen, absolut tugendhaften Helden des spezifisch christlichen Trauerspiels verwarf. Dies ist direkt gegen Platon gerichtet, der eigentlich von seinem Standpunkte aus der Tragödie „nur als einer Darstellung großer erhaben leidenschaftsloser, vom Unglück, das ja für sie niemals ein wahres Unglück ist, nicht zu erschütternder Karaktere Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte" [32]), und der sich also durchaus auf dem von Lessing bekämpften Standpunkte des christlichen Trauerspiels mit seinen makellosen Helden befand, welche, über die Menschlichkeit erhaben, den Menschen würdige Vorbilder des Handelns und Leidens sein sollten.

Aristoteles dagegen stellt sich mit seiner Theorie der Tragödie auf den rein menschlichen Standpunkt. Nach ihm soll freilich die Tragödie ein Abbild der Menschheit in ihrer erhabenen und edleren Gestaltung geben, aber doch immer ein lebenswahres, menschliches Abbild, das uns in den handelnden und leidenden, irrenden und büßenden Helden,

---

[32]) Vergl. Müller: Geschichte der Theorie der Kunst der Alten Th. I. S. 103.

stets Menschen vorführt, Menschen, denen wir uns verwandt und ähnlich fühlen, mit denen wir Mitgefühl, für die wir Furcht empfinden können, weil wir selbst uns bewußt sind, daß ihre Fehler auch von uns begangen werden, ihre Leiden auch uns treffen können. Darum stellt es Aristoteles als eine Hauptforderung hin: daß in der Tragödie eine Schuld, ein „Fehl“ und zwar ein bedeutender, Ursache sei von dem Unglücksausgange des tragischen Helden, den wir als einen nothwendigen begreifen sollen. Und wenn er daneben doch auch wieder ideale Haltung und Erhabenheit der Karaktere und Gestalten der Tragödie über das gemeine und alltägliche Maaß sittlicher Größe[33]) fordert, so thut er dies in der richtigen Ansicht, daß sittliche Erhabenheit im Unglück mehr als alles Andere unser Mitgefühl (ἔλεος) steigert, während sie zugleich durch ihre Kraft erhebend auf unser Gemüth wirkt[34]). Und hier hat Aristoteles sogar den Begriff der Erhabenheit der Kraft in dem Bösen nicht unbemerkt gelassen, wenn er an den Begriff der Nothwendigkeit einerseits und der Schuld andererseits den Begriff der tragischen Gerechtigkeit mit den inhaltschweren Worten knüpft: „Wenn der tapfere und heldenhafte aber ungerechte Mann trotz seiner Heldenhaftigkeit und Tapferkeit besiegt, wenn der Kluge aber Schlechte trotz seiner Klugheit doch zuletzt betrogen wird, das ist tragisch und erregt unsere menschliche Theil-

---

33) ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος Poet. XIII. 4. XV. 1.

34) Arist. Rhetor. II. 8. extr. Eth. Nicom. I. 10.

nahme.“ Damit können Shakespeare's Macbeth und Richard der Dritte sehr wohl bestehen, und Lessing wird diese Stelle nicht unbeachtet gelassen haben, als er den kühnen Ausspruch that: er finde Shakespeare durchaus mit Aristoteles in Uebereinstimmung.

So wären wir denn der endlichen Feststellung der Wirkung, welche die wahre Tragödie letztlich als Resultat in dem Zuhörer hervorbringen soll, bis zu dem Punkte nahe gerückt, wo wir nur die einzelnen Fäden unserer Darstellung verbindend zusammenzufassen haben, um den Weg aus einer Untersuchung zu finden, die seit Jahrhunderten unter den Händen zahlloser Erklärer zu einem wahren Labyrinthe geworden schien.

Zunächst steht fest, daß die Wirkung der Tragödie, von welcher Aristoteles spricht, eine sittliche und sittlich bildende sein muß.

Es steht ferner ebenso fest, daß Aristoteles im diametralen Gegensatze zu Platon, der die Erregung von Mitleid (und Furcht) in der Tragödie derselben zum Vorwurfe macht, weil eine solche Erregung verweichlichend und demoralisirend auf den Zuhörer wirke, seine versittlichende Wirkung der Tragödie grade umgekehrt auf die Erregung dieser Empfindungen auf die Eindrücke des Mitleids und der Furcht baut, welche wir durch die Tragödie empfangen.

Es steht endlich drittens fest, daß nach Aristoteles die Begriffe der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit in den tragischen Karakteren wie in der Handlung der Tragödie, verbunden mit den Begriffen der Verschuldung und der aus ihr für den Helden hervorgehenden tra-

gischen Folgen die Seele der Tragödie bilden, welche diesen Namen verdient; daß diese Elemente, welche zuletzt in den Begriff der Gerechtigkeit ausmünden, die Theilnahme des Zuschauers und Zuhörers wesentlich bedingen und daß aus ihnen die Befriedigung (ἡδονή) hervorgeht, welche die Tragödie gewähren soll.

Sind diese Sätze auf richtigem Verständniß der Ansichten des Aristoteles über die Tragödie begründet, so ergibt sich das aus ihnen folgende Resultat für die von ihm als Wirkung der Tragödie ausgesprochene „Katharsis", für die Reinigung der Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche der Zuhörer durch die Tragödie empfangen hat, gleichsam von selbst. Es ist die Einsicht in die nothwendige Verkettung von Ursach und Wirkung im Verlaufe der tragischen Handlung, die Erkenntniß der Schuld im Leiden und Unglück des tragischen Helden, — dem wir doch unsre volle Theilnahme bewahren, weil wir uns ihm menschlich verwandt (ὁμοῖοι) fühlen — und die aus beiden zusammen in uns hervorgerufene tröstliche Ueberzeugung von der ewigen Vernünftigkeit und Gerechtigkeit — welche wir zwar nicht immer in der wirklichen Welt, wohl aber stets in der von dem ächten tragischen Dichter dargestellten Welt erkennen, — dies ist es, wodurch die Tragödie, trotzdem daß ihr Inhalt furchtbar und jammervoll ist, daß er in der Seele des Zuhörers die Affekte des thränenvollen Mitleids und der schauernden Furcht aufregt, dennoch in demselben schließlich eine eigenthümliche Lustempfindung, ein Gefühl der Befriedigung (ἡδονή) hervorbringt. Dies und nichts anderes

ist die Reinigung und Läuterung, die Katharsis, welche nach Aristoteles die schmerzvollen Eindrücke, die wir durch die Tragödie, die sich an unser Mitleid und unsre Furcht wendet, empfangen, — durch die Kunst des Dichters empfangen. Sie steht im innigsten Zusammenhange mit dem schon erwähnten berühmten Satze des Philosophen: daß die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei als die geschichtliche Wirklichkeit, d. h. als das wirkliche Leben selbst. Denn nur die Poesie gewährt in ihrer höchsten Form, in der Tragödie, was die Wirklichkeit selten oder nie zu leisten vermag: die Erkenntniß und unmittelbare Anschauung der absoluten Vernünftigkeit durch die innere Nothwendigkeit der tragischen Entwicklung und des tragischen Abschlusses. Von dieser Art des tragischen Abschlusses sagt Hegel, im vollkommensten Einverständnisse mit Aristoteles: „Nur wenn man diese Einsicht festhält, läßt sich die alte Tragödie (sagen wir: die Tragödie, wie sie Aristoteles auffaßte) begreifen. Denn nur dann ist nicht das Unglück und Leiden (die ἐλεεινά καὶ φοβερά), sondern die Befreiung des Geistes (die Katharsis) das Letzte, insofern am Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist: erschüttert durch das Loos der Helden (δι' ἐλέου καὶ φόβου), versöhnt in der Sache."

So ist die Tragödie nach Aristoteles' Auffassung das erhebende und veredelnde Spiegelbild des menschlichen Lebens und der dasselbe bedingenden Mächte. Das Mitleid

mit dem der Menschheit und zumal ihren bedeutendsten Vertretern auferlegten Leiden, und das schauernde Gefühl der Furcht, daß dies Schicksal, welches wir die Helden in der Tragödie treffen sehen, auch uns treffen könne, wird gereinigt und geläutert durch den Dichter, der uns durch seine Darstellung zu der Einsicht in den Zusammenhang der Dinge erhebt. Indem er uns einerseits das Leiden und Unglück seiner Helden als ein von ihnen selbst durch einen bedeutenden Fehltritt (δι' ἁμαρτίαν μεγάλην) herbeigeführtes nothwendiges aufzeigt, also neben der Nothwendigkeit der Folge von Ursach und Wirkung zugleich die Idee der Freiheit des menschlichen Handelns aufrecht erhält, zeigt er uns andrerseits durch seine Dichtung, wie tüchtige Menschen ihr schweres Geschick würdig hinzunehmen und zu ertragen wissen; zeigt er uns ferner, was der Klage werth und was ihrer im Leben unwerth ist. So gewöhnt sich der Zuhörer — und dies ist eine weitere erziehende und läuternde Kraft der Tragödie nach dem Sinne des alten Philosophen, in dessen Erziehungssysteme die „richtige Gewöhnung" eine so große Rolle spielt — durch das Anschauen fremden großen Leides und Unglücks, an dem er mitempfindend in Mitleid und Furcht Theil nimmt, das eigne, wenn es ihn treffen sollte, richtig zu würdigen, nicht über Kleines in schwächlichen Jammer auszubrechen, und gegenüber dem wirklich Schweren, durch die Einsicht in den Zusammenhang desselben mit seinem eignen Thun, Erleichterung zu suchen, und wo diese Verkettung von Ursach und Wirkung für ihn nicht zu entdecken ist, dem allgemeinen Menschenschicksal sich zu unterwerfen, das

dem Menschen die Leidensfähigkeit als Bedingung des Daseins stellte, und das den am Höchsten stehenden, den Mächtigen und Großen, den Glücklichen und Tüchtigsten, wie die tragische Dichtung lehrt, grade am schwersten trifft. In der letztern Weise finden wir die tröstliche Wirkung der Tragödie in Ernst und Scherz sehr oft bei den Alten ausgesprochen. Und wenn ein Zeitgenosse des Aristoteles, der geistreiche Komödiendichter Timokles, von der Tragödie rühmt, daß sie allerdings dem Menschen für seine sittliche Bildung und Erhebung „nützlich“, und zwar „auf angenehme Weise (μεϑ' ἡδονῆς) nützlich und bildend sei“ — was bekanntlich Platon leugnete — wenn er ihr nachrühmt, daß sie zu den „Beschwichtigungen der Sorgen“ gehöre, welche das

im Leiden überreiche Wesen, Mensch genannt,
deß Leben so viel Schmerzen mit sich bringt,

sich erfunden habe, — wenn Timokles, sage ich, es ohne Bedenken als Wirkung der Tragödie aussprach, daß

Des Hörers Geist, vergessend seines eignen Selbst,
Versenkend sich in fremdes Leid und Mißgeschick,
Belehrt, und mit Genuß belehrt, von dannen geht! —

— ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήϑην λαβών,
Πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηϑείς πάϑει,
Μεϑ' ἡδονῆς ἀπῆλϑε παιδευϑεὶς ἅμα!

so sprach er damit zugleich die allgemeine Ansicht und Ueberzeugung seiner Zeit und seines Volkes aus, welcher Platon mit seinem abstrakt einseitigen moralischen Radikalismus sich entgegenstellte.

Aber die philosophische Begründung und Zurückführung dieser Wirkung auf das Wesen und den Begriff der Tragödie selbst ist das unsterbliche Verdienst des großen hellenischen Denkers, dem über die Kluft von dritthalbtausend Jahren das Verständniß des größten deutschen Denkers die Hand reicht. Aristoteles' Lehre von der Katharsis der durch die Tragödie hervorgebrachten Eindrücke des Mitleids und der Furcht ist nichts anders als der Nachweis: daß auch hier nach jenem tiefsinnigen Spruche, das Verwundende auch zugleich das Heilende sei, der Nachweis, daß die Tragödie, indem sie jene großen Grundgefühle alles Tragischen, die das Herz bedrückenden Affekte des Mitleids und der Furcht in uns aufregt, zugleich durch die Weise, wie sie es thut, durch ihre ganze Komposition der Handlung und der Karaktere — diese Affekte auf das richtige sittliche Maaß zurückführt.

Viertes Kapitel.

Aristoteles und Euripides [1]).

(Poet. c. XIII. §. 6.)

Die bekannte Aeußerung des Aristoteles über den von seiner Zeit eben so leidenschaftlich bewunderten als

---

[1]) Vergl. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie S. 64 ff.

angefeindeten Dichter, welche unsern Romantikern so viele Noth gemacht hat, ist nur dann richtig zu verstehen, wenn man sie im Zusammenhange mit demjenigen Theile der Aristotelischen Untersuchung über das Wesen des Tragischen betrachtet, in welchem sie als beiläufige Bemerkung vorkommt.

Aristoteles hat es ausgesprochen, welche Art der Tragödie er nach dem Maaßstabe der Kunst gemessen als die vollendetste (καλλίστη) ansehe. Es ist dies, um es kurz zu sagen, die Tragödie mit einfachem und zwar mit unglücklichem Ausgange, die Tragödie, in welcher der Held, ein Mensch wie wir, durch irgend einen bedeutenden Fehl aus Glück in Unglück geräth. Dies ist nach Aristoteles der richtige Ausgang, die wahrhaft kunstgemäße Wandlung (μεταβολή) der Tragödie. Nun fanden sich im Alterthume Kunstrichter, welche dem Euripides „grade dies" zum Vorwurfe machten, nämlich daß er seinen Tragödien fast durchweg einen solchen „unglücklichen Ausgang" gebe. Gegen diesen Vorwurf, aber auch nur gegen diesen, nimmt Aristoteles den Dichter in Schutz. „Jene Kunstrichter," sagt er, „begehen einen Fehler; denn Euripides ist hier grade im Rechte. Dafür liefert auch die Erfahrung einen sehr bedeutungsvollen Beleg. Denn wo nur Euripideische Stücke bei den Festwettkämpfen auf den Bühnen zur Darstellung kommen, da erklärt das Publikum dieselben allemal — vorausgesetzt daß sie gut dargestellt werden, — für die am meisten tragischen, und Euripides gilt ihm — trotz aller sonstigen vielfachen Mängel in dem innern Bau seiner Tragödien — doch immer jedenfalls für den

tragischsten Dichter.“ Schon dies „jedenfalls“ (γε), welches den Superlativ des Vorzugs auf eine einzige Eigenschaft, auf das spezifisch Tragische (τραγικώτατος γε) im Sinne des Aristoteles, d. h. im Sinne des ergreifenden unglücklichen Ausgangs seiner Dichtungen beschränkt, hätte diejenigen stutzig machen sollen, welche, wie Voltaire und seine Nachbeter, diese Stelle so verstanden, als erkläre Aristoteles den Euripides schlechthin für den größten tragischen Dichter; — ganz abgesehen davon, daß Aristoteles selbst hier gar kein Urtheil fällt, sondern nur das Urtheil des Publikums seiner Zeit anführt, welches aber auch nur in einem bestimmten und beschränkten Punkte dem Euripides den Vorrang einräumte.

Dies Urtheil des Publikums, das Aristoteles mit den nöthigen Modifikationen zu dem seinigen macht, müssen wir noch heute richtig finden. Kein Dichter regt durch die Konflikte und Schicksale seiner Helden so im Innersten und mit einer so leidenschaftlichen Gewalt die Seele des Hörers und Zuschauers auf wie Euripides, von dem Hr. Bernays mit Recht sagt: „man denke über ihn wie man wolle, sittlichen und künstlerischen Frieden wird man in ihm selbst so wenig wie in seinen Tragödien finden können; vielmehr eine Wollust des Zerreißens und der Zerrissenheit, eine ekstatische Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Verstandes und des Herzens aufstöhnendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt, eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritte einer neuen Zeit.“ Ist es doch grade dies überwiegende Hervorheben des jammervollen Menschen-

schicksals gewesen, was Aristophanes und andere als ein Uebermaaß an der Dichtung des Euripides so bitter rügten, während grade die leidenschaftliche Bitterkeit dieser Rügen und Angriffe ein Beweis mehr ist für die hinreißende Wirkung, welche eben dieser Eigenschaft wegen Euripides' Tragödien auf das Publikum übten, eine Wirkung, die wir von Aristoteles mit klaren Worten bezeugt sehen.

Aber während Aristoteles durch seine Bemerkung den Dichter der leidenvollen Leidenschaft gegen einen ungerechten Tadel in Schutz nahm, wenn er in einer ganz genau umschriebenen Beziehung ihn mit dem Publikum seiner Zeit als den „tragischsten" (d. h. den leidenvollsten) gelten ließ, so war er doch himmelweit davon entfernt, in ihm, wie Hr. Bernays meint, den tragischsten und kathartischsten Dichter zugleich zu sehen, und ihn damit ohne Weiteres hoch über Sophokles und Aeschylos als den vollendetsten Dichter der Tragödie zu proklamiren. Im Gegentheil! Aristoteles sagt es mit den klarsten Worten, daß er „in allem andern" keineswegs ein richtiges Verfahren bewähre (εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ). Und welches muß nach Aristoteles das Wesentlichste von diesem „allen andern" sein in der Oekonomie der Tragödie? Doch wohl dasjenige, wodurch die letztliche befreiende und läuternde Wirkung auf den Zuschauer von der Tragödie hervorgebracht wird, die Art und Weise der Komposition der Handlung, die innere Nothwendigkeit ihres Verlaufs, und die demselben Gesetze entsprechende Beschaffenheit und Haltung der Karaktere.

Denn das Tragische eines Dichters, das Tragische in dem weitern Umfange, in welchem es das kathartische Element einschließt, besteht eben nach Aristoteles und nach der Natur der Sache selbst in zwei Dingen. Erstens in der Kraft, mit welcher der tragische Dichter die beiden großen Hebel des Tragischen, Mitleid und Furcht, in Bewegung zu setzen versteht; und zweitens in der erhebenden, befreienden und versöhnenden Wirkung, die er grade durch die Art und Weise, wie er jene Hebel in Bewegung setzt, durch die ganze Oekonomie seiner Dichtung (man sieht, Aristoteles hat nicht umsonst von Euripides gesagt, daß er τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ) in dem Zuschauer und Zuhörer hervorbringt.

Also: Aristoteles sagt nichts anders von Euripides als dies: das Publikum hat das Richtige getroffen, wenn es in Bezug auf die spezifisch tragische Kraft, auf das Ergreifende der leidenvollen Leidenschaft und ihres unglücklichen Ausgangs den Euripides den „tragischsten der Dichter“ nennt. Dagegen würde der große Denker von Stagira den allerstärksten Protest einlegen, wenn er vernehmen könnte, daß man ihn so verstanden habe, als sei nach seinem Urtheil Euripides zugleich der „kathartischste“, d. h. der am meisten die Seele des Hörers erhebende, sie von den Eindrücken des Mitleids und der Furcht reinigende und befreiende Dichter des hellenischen Alterthums.

Aristoteles Poetik.

Erstes Kapitel.

1. Ueber das Wesen der Dichtkunst sowohl im Allgemeinen als über ihre verschiedenen Formen und deren Bedeutung im Besondern und Einzelnen; über die Frage: wie man die dichterischen Stoffe behandeln muß, wenn die Dichtung ihrer Aufgabe entsprechen soll; ferner über die Zahl und Beschaffenheit der Bestandtheile jeder einzelnen Dichtungsform, und ebenso endlich über alles Andere, was diesem wissenschaftlichen Kursus angehört, wollen wir jetzt sprechen, und zwar so, daß wir dem natürlichen Entwicklungsgange gemäß den Anfang mit den Grundbegriffen machen.

2. Also: die epische Dichtung und die tragische Poesie, ferner die Komödie und die Dithyrambik [1]), und dazu dem größten Theile nach die Auletik und Kitharistik [2]) treffen sämmt-

---

[1]) D. h. die Lyrik.

[2]) D. h. die Instrumental-Musik. (Die nähere Erklärung gibt Müller Gesch. d. Theorie der Kunst bei den Alten II. S. 356 bis 358.) Diese hatte schon in Platos Zeit den Charakter des Nachahmenden angenommen, und beeiferte sich nicht nur Gemüthsstimmungen, sondern alle möglichen Erscheinungen nebst deren Lauten, Bewegungen und Handlungen nachzuahmen; eine Tendenz gegen welche Plato sich

lich darin zusammen, daß sie im Ganzen genommen nachahmende Darstellungen [3]) sind.

3. Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge; entweder nämlich sind die Mittel, durch welche sie nachahmen, verschiedener Natur, oder die Gegenstände sind andere, oder die Art und Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche.

4. Wie nämlich einige theils durch Farbe, theils durch Zeichnung den großen Bereich der Gegenstände nachahmen, deren Abbilder sie liefern, andere dagegen durch ihre Stimme, — seien sie nun Künstler oder Dilettanten [4]) — so vollführen auch in den oben namhaft gemachten Künsten alle insgesammt zwar ihre Nachahmung in Rhythmus, Wort und Harmonie, so jedoch, daß diese Darstellungsmittel entweder gesondert oder verbunden in Anwendung kommen. So zum Beispiel nur Harmonie und Rhytmus allein bringen bei ihrer Leistung in Anwendung die Auletik und die Kitharistik und was sonst noch von solchen zu derselben Art gehörenden andern Künsten existirt, wie z. B. die Kunst des Syringenspiels [5]).

---

lebhaft erklärte. S. Müller I., 94. Zu Aristoteles' Zeit war diese neuere nachahmende Musikrichtung, wie wir sehen, die herrschende. Die alte einfache schlichte Art die Instrumente zu behandeln, bei welcher das Spiel zwar nicht des Charakters entbehrte, aber doch eine dramatische Nachahmung von Handlungen und Vorgängen keineswegs bezweckte, war in der Minorität.

[3]) Ueber den Begriff der Nachahmung (μίμησις) siehe die Einleitung.

[4]) Ich habe die Worte: „andere — Stimme" umgestellt. In den Handschriften folgen sie nach „Dilettanten."

[5]) Also, wie wir sagen würden: „Die gesammte Instrumentalmusik." Müller Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II., S. 7. Das Spiel auf der Syrinx, der ländlichen Schalmei der Alten, ward im νόμος πολυκέφαλος bei den Isthmischen Spielen geübt. Strabo IX. p. 427.

5. Mit dem bloßen Rhythmus dagegen, abgesondert von der Harmonie, ahmt die Kunst der Tänzer [6]) nach; denn auch diese ahmen durch den rhythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowohl Gemüthsstimmungen als Leidenschaften und Handlungen nach.

6. Die Wortdichtung (Epopoeie) dagegen bedient sich dazu allein der Rede, sowohl der ungebundenen als der durch Versmaße gebundenen; mag sie diese letzteren nun unter einander gemischt, oder wie es bisher der Fall war, nur ein bestimmtes dieser Versmaße anwenden [7]).

7. Wir müssen diesen Ausdruck (Wortdichtung) schon brauchen, denn wir wären sonst nicht im Stande, die Mimen des Sophron und Xenarchos [8]) und die Sokratischen Reden

---

[6]) Diese Orchestik gehörte besonders den Dorern an. S. Ottfr. Müller, Dorer II., S. 344. Herod. VI., 129.

[7]) Aristoteles betrachtet das Metrum nicht als die nothwendige äußere Form der Poesie (S. Müller II., S. 110). Zugleich aber benützt er hier den Ausdruck „Wortdichtung" (Epopoeie) in ungewöhnlicher Bedeutung, nämlich für die gesammte Kunst deren Material nur das „Wort", die Rede (*Λόγος*) ist. Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie p. 186) behauptet, daß im Texte vor *τυγχάνουσα* das Wort *ἀνώνυμος* ausgelassen sei. Aber Spengel (Ueber die *Κάθαρσις* p. 49 bis 50) zeigt, daß alles in Ordnung, und nur ein Komma hinter *χρωμένη* zu setzen sei. „Aristoteles kann nicht *ποιητική* sagen, sondern nur einen Theil der Dichtkunst, die epische, nehmen, und dieser setzt er, weil sie erzählend ist, auch prosaische Darstellung hinzu, weil es kein Wort gibt, das beides bezeichnet und umfaßt, — er wählt also annähernd den Ausdruck Epopoeie, der in gewöhnlicher Bedeutung die Prosa ausschließt."

[8]) Sophron der Mimendichter, ein Syrakuser, lebend um 420 vor unserer Zeitrechnung, ausgezeichnet in jener Gattung lebensvoller, ernster und komischer Nachbildungen des Alltaglebens, welche den gemeinsamen Namen „Mimen" führten und aus ihrer Heimath Sizilien

mit einem gemeinsamen Namen zu benennen, und ebensowenig mit demselben die Fälle zu begreifen, wo einer die nachahmende Darstellung in Trimetern, in elegischen oder in irgend welchen andern ähnlichen Versmaßen bewerkstelligt. Der gemeine Sprachgebrauch der Menschen freilich setzt das Versmaaß mit dem Worte „dichten" zusammen und spricht hier von „Distichendichtern" dort von „Hexameterdichtern", wobei er nicht die Nachahmung als das wahre Kriterium der Dichter, sondern nur ganz oberflächlich das spezielle Versmaß im Auge hat.

8. Denn man pflegt diese Benennungen auch auf diejenigen anzuwenden, die etwa einen Gegenstand der Heilkunde oder der Tonkunst metrisch behandeln. Und doch haben Homer und Empedokles [9]) nichts gemein außer das Metrum. Daher man wohl den ersteren mit Fug und Recht Dichter nennt,

---

nach Italien verpflanzt wurden. Einem Mimus des Sophron sind z. B. die „Adoniazusen" Theokrits nachgebildet. Die Treue und Originalität und die feine Kunst der Darstellung gaben diesen Dichtungen, obschon sie des Versmaßes entbehrten, vollen Anspruch auf den Werth und Namen der poetischen Schöpfungen; (Vergl. Realencyklop. Bd. V. S. 33—35.) und Plato wußte sie zu schätzen, da er sie nach Athen verpflanzte, und zur Färbung seiner Dialogen benutzte. Sophrons Sohn, der hier genannte Xenarchos, war gleichfalls Mimendichter. Vgl. Bernays p. 186—87.

[9]) Daß, im Gegensatze zu dieser rein theoretischen Sonderung, Aristoteles für das „Dichterischgroßartige" ja „Homerische" in Empedokles' Sprache und Ausdrucksweise wohl Sinn hatte, sehen wir aus einer von Diog. Laert. (VIII., 57.) aufbehaltenen Stelle seines verlorenen Werks „von den Dichtern." Vgl. Ulrici a. a. O. I., 525 ... „Ohne Fabel und Erfindung," sagt Plutarch (de audiandis poetis Kp. 2.) „gibt es keine Poesie. Die Gesänge des Empedokles und Parmenides, das Gedicht des Nikander über die Thiere und die Sprüche des Theognis sind Darstellungen, welche von der Poesie die erhabene Ausdrucksweise und das Sylbenmaß entlehnt haben, wie man einen Wagen entlehnt, um das zu Fuße gehen zu vermeiden."

den andern aber vielmehr einen Naturforscher als einen Dichter.

9. Gleichermaßen, wenn selbst Jemand alle Versmaße insgesammt in bunter Mischung für seine dichterische Darstellung anwendete, — wie seiner Zeit Chaerēmon seinen „Kentauren“ [10]) dichtete, eine aus allen möglichen Versmaßen bunt gemischte Rhapsodie — würde man ihn ebenso Dichter nennen müssen. — Soviel hiervon.

10. Nun giebt es ferner einige Gattungen, welche alle die vorgenannten Mittel, ich meine Rhythmus, Melodie und Metrum in Anwendung bringen, wie die dithyrambische Poesie, die Nomenpoesie [11]) und endlich die Tragödie und Komödie; wobei nur der Unterschied statt findet, daß die einen sie alle zugleich, die andern sie nur einzeln und nacheinander gebrauchen.

---

[10]) Chaeremon war ein dramatischer Dichter, von dem außer einigen Fragmenten bei Athenäus nichts erhalten ist. Wie es scheint war er ein Zeitgenosse Platons. Seinen „Kentauren“ nennt Athenäus (XIII., 608.) ein „polymetrisches Drama.“ Es scheint ein episch-lyrisch-dramatisches Allerlei gewesen zu sein „ein verzweifelter Versuch das Epos, welches in seiner reinen Form und Bildung aus dem Leben der Zeit verschwunden war, durch rücksichtslose Verschmelzung mit den übrigen Kunstelementen wieder geltend zu machen.“ (Ulrici Geschichte der Hellen. Dichtkunst I., 520.) Aristoteles charakterisirt seine Dramen an einer andern Stelle (Rhetoric. I., 12 und II., 23) als recht eigentliche Lesedramen, die zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheinen. Witzige Reflexion, feine Schilderung und korrekte Diktion, scheinen das Gebiet gewesen zu sein auf dem er am stärksten war. Daß er aber jedenfalls auch dichterische Begabung besaß, geht schon aus der Art hervor wie Aristoteles hier seiner gedenkt.

[11]) Ueber die „Nomen“ d. h. religiösen Gesänge mit Citherbegleitung und mimisch-rhythmischen Tänzen zu Ehren des Apollon, wie über die Dithyramben, die sich auf den Bacchuskult bezogen, s. Arist. Problem. XIX., p. 918 b. 13 und p. 919 b. 33. Ulrici Geschichte der Hellen. Dichtkunst. Th. II., S. 150 ff.

Dies sind meiner Ansicht nach die Verschiedenheiten der Kunstgattungen im Betreff der Mittel ihrer nachahmenden Darstellung.

Zweites Kapitel.

1. Da nun aber alle nachahmenden Handelnde nachahmen, so müssen diese letzteren nothwendig entweder Gute oder Schlechte sein; — denn auf diese beiden Bestimmungen läuft ja doch in der Regel das hinaus, was wir Charakter und Gesinnung nennen, weil Schlechtigkeit und Tugend es sind, was ganz allgemein für alle Menschen den sittlichen Unterschied bildet[1]). Das heißt: die nachgeahmten Handelnden sind entweder bessere als die Menschen unserer Zeit, oder schlechtere, oder auch ebensolche[2]); wie uns das die Maler zeigen. Denn Polygnotos

[1]) Aristoteles wendet sich von dem ersten Eintheilungsgrunde zu dem zweiten, der, wie wir uns ausdrücken, von dem Kunststyle der Nachahmung entlehnt ist. Die hier angemerkten Kategorien des sittlich guten, d. h. des edlen und des sittlich schlechten, d. h. des gemeinen Individuums, des σπουδαῖος und des φαῦλος, sind wesentlich antik politischer Art. Der σπουδαῖος ist der positiv tüchtige Mensch, dessen Streben und Ziel die Realisirung des wahrhaft Guten ist, er ist der Kanon und das Maaß der Wahrheit dessen, was überall gut ist. Der φαῦλος, sein Gegentheil, ist der sittlich Erbärmliche, Untüchtige, kläglich Elende, der Taugenichts. Biese Phil. des Arist. II., 250. Vischer Aesthetik I., 306. Wir wählen in unserer Uebersetzung die einfachen Ausdrücke „gut" und „schlecht", da eine erschöpfende Wiedergabe jener griechischen Ausdrücke durch gleichbedeutende deutsche in ähnlicher Kürze nicht möglich ist. Bernays übersetzt σπουδαῖος durch „würdig", φαῦλος durch „niedrig". St. Hilaire bemerkt richtig, daß Arist. hier bei der „Nachahmung" nur die Poesie, und zwar Epos und Drama, im Auge hat.

[2]) „ebensolche" d. h. wie die Menschen der gegenwärtigen Wirk-

pflegte edlere, Pauson niedrigere Gestalten zu bilden, während Dionysios die gewöhnliche Wirklichkeit kopirte[3]).

lichkeit des nachahmenden Künstlers. Wir sehen: Aristoteles gibt hier die Unterschiede von idealer, karikirter und naturgetreuer Darstellung.

[3]) Diese wenigen Worte enthalten ein Stück griechischer Kunstgeschichte. Polygnot aus Thasos, Sohn des Malers Aglaophon, in Athen eingebürgert, ein Zeitgenoß des Phidias, gilt auch für Platon, der ihn als Maler parallel mit Phidias als Bildhauer stellt, als der Maler par excellence. (Vgl. Letronne peinture murale etc. p. 426). Als Maler idealer Gestalten und Charaktere von sittlich edlem Ausdrucke bezeichnet ihn hier und an andern Stellen (Kap. 7. vgl. Politik VIII., 5, §. 7). Aristoteles, der eben deßhalb auch in der angeführten Stelle der Politik die Jugend durch das Anschauen seiner Bilder und Gestalten vorzugsweise zum Sittlichschönen gebildet haben wollte, während er den Anblick von Pausons Werken für die Jugend schädlich achtete. Denn Pauson, jüngerer Zeitgenoß des Polygnotos, war der Maler der Häßlichkeit, der Karikatur, ein wüster Gesell in der Art der Jan Steen's und Consorten auch im Leben, und wegen seiner Armuth und Geldnöthen von Aristophanes mehrfach verspottet (Arist. Acharn. V. 854. 958. Plut. 620). Dionysios aus Kolophon dagegen, derselben Zeit angehörend, schloß sich zwar hinsichtlich der Stoffe an Polygnot an, aber ihm fehlten Schwung und Erhabenheit des Ausdrucks, und statt der idealen Gestalten Polygnots waren die seinen gewöhnliche Menschen, weßhalb ihm die alte Kunstgeschichte den Beinamen „der Anthropograph" (der Menschenmaler) gab. Den Rang also dieser drei Maler bestimmten wie Lessing im Laokoon (Werke VI. 381) sagt, „die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren geben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur deswegen vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre." — Das Letztere ist nun freilich etwas zu stark; aber es war allerdings ein ästhetisches Verbrechen, wie es manche Niederländer, z. B. Rubens mit seinen heiligen Frauen, Maria u. s. f., auch begangen haben.

tragischsten Dichter." Schon dies „jedenfalls" (γε), welches den Superlativ des Vorzugs auf *eine* einzige Eigenschaft, auf das *spezifisch Tragische* (τραγικώτατος γε) im Sinne des Aristoteles, d. h. im Sinne des ergreifenden *unglücklichen* Ausgangs seiner Dichtungen beschränkt, hätte diejenigen stutzig machen sollen, welche, wie Voltaire und seine Nachbeter, diese Stelle so verstanden, als erkläre Aristoteles den Euripides *schlechthin* für den größten tragischen Dichter; — ganz abgesehen davon, daß Aristoteles selbst hier gar kein Urtheil fällt, sondern nur das Urtheil des Publikums seiner Zeit anführt, welches aber auch nur in einem bestimmten und beschränkten Punkte dem Euripides den Vorrang einräumte.

Dies Urtheil des Publikums, das Aristoteles mit den nöthigen Modifikationen zu dem seinigen macht, müssen wir noch heute richtig finden. Kein Dichter regt durch die Konflikte und Schicksale seiner Helden so im Innersten und mit einer so leidenschaftlichen Gewalt die Seele des Hörers und Zuschauers auf wie Euripides, von dem Hr. Bernays mit Recht sagt: „man denke über ihn wie man wolle, sittlichen und künstlerischen Frieden wird man in ihm selbst so wenig wie in seinen Tragödien finden können; vielmehr eine Wollust des Zerreißens und der Zerrissenheit, eine ekstatische Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Verstandes und des Herzens aufstöhnendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt, eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritte einer neuen Zeit." Ist es doch grade dies überwiegende Hervorheben des jammervollen Menschen-

schicksals gewesen, was Aristophanes und andere als ein Uebermaaß an der Dichtung des Euripides so bitter rügten, während grade die leidenschaftliche Bitterkeit dieser Rügen und Angriffe ein Beweis mehr ist für die hinreißende Wirkung, welche eben dieser Eigenschaft wegen Euripides' Tragödien auf das Publikum übten, eine Wirkung, die wir von Aristoteles mit klaren Worten bezeugt sehen.

Aber während Aristoteles durch seine Bemerkung den Dichter der leidenvollen Leidenschaft gegen einen ungerechten Tadel in Schutz nahm, wenn er in einer ganz genau umschriebenen Beziehung ihn mit dem Publikum seiner Zeit als den „tragischsten" (d. h. den leidenvollsten) gelten ließ, so war er doch himmelweit davon entfernt, in ihm, wie Hr. Bernays meint, den tragischsten und kathartischsten Dichter zugleich zu sehen, und ihn damit ohne Weiteres hoch über Sophokles und Aeschylos als den vollendetsten Dichter der Tragödie zu proklamiren. Im Gegentheil! Aristoteles sagt es mit den klarsten Worten, daß er „in allem andern" keineswegs ein richtiges Verfahren bewähre (εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ). Und welches muß nach Aristoteles das Wesentlichste von diesem „allen andern" sein in der Oekonomie der Tragödie? Doch wohl dasjenige, wodurch die letztliche befreiende und läuternde Wirkung auf den Zuschauer von der Tragödie hervorgebracht wird, die Art und Weise der Komposition der Handlung, die innere Nothwendigkeit ihres Verlaufs, und die demselben Gesetze entsprechende Beschaffenheit und Haltung der Karaktere.

Drittes Kapitel.

1. Zu den bisherigen gesellt sich ferner ein dritter Unterschied, welcher darin liegt, wie Einer in allen diesen Fällen nachahmend darstellt. Denn man kann mit denselben Mitteln und kann dieselben Vorwürfe nachahmen, einmal indem man bald in eigner bald in anderer Person erzählt, wie Homer thut; oder zweitens indem der Nachahmende derselbe bleibt und seine Person nicht verändert; oder endlich so, daß die Nachahmenden als wirklich handelnde und thätige sich verhalten [1]).

2. Innerhalb dieser drei Verschiedenheiten also bewegt sich die Nachahmung, wie wir zu Anfange gesagt haben, nämlich in der Verschiedenheit der Mittel, der Gegenstände und der Art und Weise. Daher kann man sagen, daß in der einen Beziehung Sophokles als Nachahmer mit Homer innerhalb derselben Kategorie steht, — denn beide stellen bedeutende Menschen dar — in der andern dagegen mit Aristophanes — denn sie stellen beide ihre Personen als handelnde, und zwar als dramatisch handelnde, hin.

---

[1]) Offenbar scheidet hier Aristoteles durch die Betrachtung des Wie der Nachahmung Epos, Lyrik und Drama. In Betreff des letzteren nimmt er, wie der Ausdruck „die Nachahmenden" deutlich zeigt, Rücksicht auf die letzte Verlebendigung des Dramas durch die Aufführung und die Schauspieler. Ueberhaupt aber macht Aristoteles diesen seinen dritten Eintheilungsgrund, das Wie der Nachahmung, hier nur für die Poesie geltend, „obwohl in andern Stellen sich Andeutungen finden, die eine allgemeinere Geltung desselben zu bezeugen scheinen. Es steht nämlich offenbar dieser Eintheilungsgrund in Verbindung mit dem in der Poetik (VIII. 5) und in den Problemen (XIX. 17) angedeuteten, wo ein Unterschied unter den nachahmenden Künsten in der Hinsicht gemacht wird, in wie fern ihre Werke Nachahmungen von Gemüthsbewegungen im eigentlichen, und nur in einem uneigentlichen Sinne heißen könnten." Müller: Geschichte der Theorie der Kunst 2c. II. S. 5 — 6.

3. Daher leiten auch Einige die Benennung „Dramen“ hiervon ab, weil diese Gedichte dramatisch Handelnde darstellen; darum nehmen auch die Dorier die Tragödie sowohl als die Komödie für sich in Anspruch; und zwar die Komödie die Megarer, (theils die hierländischen, als sei sie zur Zeit ihrer demokratischen Verfassung dort entstanden, — theils die von Sizilien, denn von dort stammte der Dichter Epicharmos, der viel früher lebte als Chionides und Magnes); die Tragödie dagegen einige von den Dorern im Peloponnes, indem sie die Benennungen als Beweise brauchen. Denn, sagen sie, diese (die Dorier) nennen die außerstädtischen Ortschaften „Komen“ während die Athener dieselben „Demen“ nennen, und „Komödiant“ komme nicht her von Komazein (Umherschwärmen), sondern davon, daß die Komöden in den Komen (Dörfern) umherzogen, weil sie in der Stadt als verächtliches Gesindel nicht geduldet wurden. Desgleichen heiße Thun (Poiein) bei ihnen Drahn, bei den Athenern dagegen Pratein[2]).

2) Ritter bezeichnet diesen ganzen Paragraphen als ein dem Aristoteles fremdes späteres Einschiebsel, „als die Randbemerkung eines halbgelehrten Lesers, der seine Gelehrsamkeit hier am unrechten Orte hat auskramen wollen.“ Er hat vielleicht Recht. Solcher nicht zur Sache gehöriger, den Gang der philosophischen Entwickelung unnöthig unterbrechender und obenein in sprachlicher Form und Ausdrucksweise höchst nachlässiger Beiläufigkeiten macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig, und ein Blick auf die bisherige Aristotelische Darstellung genügt, um zu fühlen, daß dieses Einschiebsel gänzlich aus dem Tone derselben fällt. Die in demselben mitgetheilten Thatsachen und Bemerkungen behalten deßhalb immerhin einen gewissen Werth. Wir lernen, daß die Philologen Drama von dem Zeitwort (δρᾶν) drahn (= thun) ableiteten; daß gewisse Litteraturhistoriker auf diese Ableitung den Anspruch der Dorer auf die Ehre der „Erfindung“ der dramatischen Poesie begründeten, ein Anspruch, der wie Ottfr. Müller (Dorer II. 367—368) zeigt, nicht ganz der Begründung entbehrte; daß man die Komoedie hier als „Schwarmgesang“, dort als „Dorfge-

4. Soviel also von den Verschiedenheiten der Nachahmung, wie viele und welche es giebt.

Viertes Kapitel.

1. Meiner Ansicht nach haben im Allgemeinen zwei Ursachen die Poesie erzeugt, und zwar Ursachen, welche in der Natur des Menschen begründet sind [1]).

2. Denn einmal ist das Nachahmen den Menschen von Kindheit an natürlich [2]) eigen, und sie unterscheiden sich von

sang" erklärte u. s. f. Der wahre Aristoteles wußte sehr gut, daß Epicharmus nicht aus Sizilien, sondern aus der Insel Kos gebürtig war (geb. 537 v. Chr.), obschon er früh mit seinem Vater nach dem Sizilischen Megara auswanderte; und ebenso wenig würde der wahre Aristoteles sich erlaubt haben, den hochberühmten Dichter mit den Worten „Epicharmos, der Dichter" anzuführen, was ziemlich eben so klingt, als wenn ein Gelehrter von Fach heutzutage in einer literaturgeschichtlichen Anmerkung bei Erwähnung Schiller's diesen Zusatz machen wollte. — Chionides und Magnes gehörten zu den ältesten attischen Komoediendichtern, und von dem Ersteren bezeugt eine sichere Nachricht bei Suidas, daß er sogar zwei Jahre früher als Epicharmus aufgetreten sei. (Vgl. Ritter: p. 97 ff. Duncker: Gesch. d. Alterth. IV. 497.) Die „Komoeden" sind die Schauspieler und Darsteller, der Komoedie, die in ältester Zeit auch wohl zugleich die Dichter derselben waren.

[1]) Vgl. Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II. S. 3 — 5.

[2]) Goethe: „Die Nachahmungsgabe des Menschen ist allgemein; er will nachahmen, nachbilden was er sieht, auch ohne die mindesten äußern Mittel zum Zwecke" (Wahlverwandtsch. Werke XX. S. 190. Ausg. v. 1829). Ebenso übereinstimmend mit Aristoteles sagt Goethe (Ital. Reise XXXVIII. S. 100) von der Kunstfreude des großen Haufens: „sie besteht nur darin, daß die Masse das Abbild mit dem Urbilde vergleichbar findet."

allen andern lebendigen Geschöpfen dadurch, daß der Mensch vor allen zum Nachahmen das geschickteste ist, wie er denn auch sein erstes Lernen vermittelst der Nachahmung bewerkstelligt; und zweitens ist ebenso die Freude an den Produkten der Nachahmung eine natürliche Eigenschaft aller Menschen.

3. Ein Beweis dafür ist das was wir bei Werken der Nachahmung geschehen sehen. Dieselben Gegenstände nämlich, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, betrachten wir grade in ihren vollendetsten Abbildungen mit Vergnügen, wie z. B. die Gestaltungen der allerverächtlichsten Thiere, ja von Leichnamen [3]).

4. Der Grund auch hiervon ist der, daß das Erkenntnißgewinnen nicht bloß für die Philosophen höchster Genuß ist, sondern ganz ebenso auch für alle andere Menschen, nur mit dem Unterschiede, daß diese letzteren nur in geringem Maaße der Erkenntniß theilhaftig werden [4]).

5. Der Grund nämlich, weßhalb sie beim Erblicken solcher Abbildungen Lust empfinden, ist der, weil dieß Anschauen begleitet ist von der schließenden Erkenntniß, was ein jedes darstellt, z. B. daß dies der und der ist [5]); denn in Fällen,

---

[3]) So sagt Plutarch: „Menschen, die in schwerer Krankheit oder im Sterben liegen, sehen wir mit Schmerz, aber den gemalten Philoktet und die Jokaste des Plastikers — schauen wir mit Genuß und Bewunderung (Quaest. Conviv. V. 1). Aristotelische Parallelstellen über die Lust an der Nachahmung und ihre Folgen Rhetor. I. c. 11. §. 23. Problem. XXX. 6. de partib. animal. I. 5. Plutarch (de audiendis poetis c. 3) sagt ferner: „beim Anblick eines gemalten Therſitesgesichts oder eines Affen empfinden wir Gefallen und Bewunderung nicht wegen der Schönheit, sondern wegen der Aehnlichkeit."

[4]) „Der gewöhnliche Mensch, der Empiriker, weiß nur das Was, nicht das Warum, der Philosoph, der Theoretiker, kennt auch das Warum und den Grund." Aristot. Metaphys. I. 1, 15. (Schwegler II. S. 2. III. S. 9). Problem. XIX. 5. Rhetor. II. 1. III. 10.

[5]) Vgl. Arist. Rhetor. I. 10, wo derselbe Gedanke fast wörtlich wiederholt ist.

wo der Betrachtende den Gegenstand selbst zuvor noch nie gesehen hat, wird die Abbildung nicht als nachahmende [6]) kein Vergnügen erregen, sondern durch ihre technische Behandlung, oder durch ihr Kolorit, oder aus sonst einem ähnlichen Grunde.

6. Da nun das Nachahmen ebenso in unserer Natur liegt wie die Harmonie und der Rhythmus (denn daß die Versmaaße nur einzelne Arten der Rhythmen sind, ist ohne Weiteres einleuchtend), so waren es von Anfang her die dafür durch die Natur befähigten, welche in allmäliger Entwicklung dieser Momente die Poesie aus den Anfängen der Improvisationen ins Leben riefen.

7. Es schied sich aber die Poesie nach den spezifisch eigenthümlichen Charakteren der Dichtenden in entsprechende Verschiedenheiten. Die ernsteren Charaktere ahmten edle Handlungen und Handlungen eben solcher Menschen nach, die Leichtfertigeren dagegen die der Schlechten, indem sie zuerst Spottgedichte machten, wie jene andern Hymnen und Lobgedichte.

8. Von den Dichtern vor Homer nun haben wir kein solches Gedicht nahmhaft zu machen, wiewohl es wahrscheinlich ist, daß es solcher Art Dichter viele gab. Wenn wir aber mit Homer den Anfang machen, so können wir es. Da ist gleich sein Margites [7]) und ähnliche Gedichte (anderer), in wel-

---

[6]) Ich lese mit Gottfr. Hermann: οὐχ ᾗ μίμημα für den leicht erklärlichen Schreibfehler der Handschriften: οὐχὶ μίμημα.

[7]) Der „Margites", in welchem Aristoteles (vgl. auch Eth. Nicom. VI. 7) die Anfänge der Komoedie fand, war ein Gedicht parodischen Inhalts. Dem vielgewandten, erfindungsreichen Odysseus war in demselben ein tölpelhafter Rüpel als Held substituirt, ein richtiger Taugenichts (vgl. das Fragment Eth. Nic. VI. 7), wie schon das Wort bedeutet. Dieser Margites war ein Volksbuch in dem Sinne unseres Eulenspiegel, mit dem indessen die Figur selbst, welche Kollektivbegriff aller Albernheiten und Dummheiten war, keine nähere Verwandtschaft hatte. Aristoteles schreibt hier und an andern Stellen das Gedicht ohne Weiteres dem Homer zu, doch gehört es schwerlich

chen auch das dazu passende [jambische] [8]) Metrum sich einfand, welches deßhalb auch jetzt das jambische heißt, weil man in diesem Versmaße einander verhöhnte.

9. So wurden denn von den alten Dichtern die einen heroische die andern jambische. Wie aber in der edlen und ernsten Gattung vorzugsweise Homer Dichter war — denn er allein hat nicht nur überhaupt schön gedichtet, sondern seine Poesie ist auch wesentlich dramatische Darstellung — so hat er auch zuerst die Grundformen der Komödie gegeben, indem er nicht den Spott, sondern das Lächerliche dramatisch behan-

---

dem Sänger, in dessen Geiste die Ilias und Odyssee entstanden sind. Selbst der Homerischen Zeit dürfte es der Natur der Sache nach kaum angehören; denn alle Parodie ist Produkt einer überkultivirten, der naiven Begeisterung des Homerischen Zeitalters fremden Zeit. Athenäus (XV. 698) nennt daher auch als den ersten Parodisten den Hipponax, einen Zeitgenossen des Peisistratos, und Hegemon (S. Poetik Kap. 2) war der erste, der die Parodie zum Gegenstande öffentlicher scenischer Wettkämpfe machte. Erfinder des jambischen Versmaßes war Archilochus um die Mitte des 7ten vorchr. Jahrhunderts. Wahrscheinlich war der wirkliche Verfasser des Margites ein Mitglied der spätern Homeridenschule des sechsten Jahrhunderts, und Suidas nennt als Autor den Karier Pigres aus Halikarnassos, den Bruder der bekannten Königin Artemisia, der auch den Homerischen Froschmäuse-Krieg gedichtet haben soll. Diese Zurückführung beider Gedichte auf einen fürstlichen Witzling aus der Zeit der höchsten Kultur Kleinasiens hat ohne Zweifel mehr für sich, als die Annahme der Autorschaft Homers für ein Gedicht, das von dem Geiste Homers und seiner Zeit so himmelweit abliegt.

[8]) Ich halte dieses Wort für einen späteren erklärenden Zusatz, der aber, wie der Zusammenhang zeigt, hier unpassend ist. Aristoteles will sagen: das für diese geringere Art von Gedichten passende Metrum, welches erst nach Homer in Anwendung kam, erhielt später den Namen des „iambischen“ (d. h. des schlagartig treffenden, verletzenden) weil man sich seiner in Gedichten solcher verletzenden und verhöhnenden Art bedient hatte.

delte. Denn der Margites steht ganz so im Verhältniß zu den Komödien, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien.

10. Nachdem nun aber die Tragödie und Komödie hervorgetreten war, da wurden diejenigen, welche ihr Naturell zu einer oder der andern von diesen beiden hertrieb, hier statt der Dichter von Spottliedern Komödiendichter, dort, statt epischer, Tragödiendichter, weil diese neuen Dichtungsformen bedeutender und geschätzter waren, als jene früheren.

11. Die Untersuchung freilich, ob die Tragödie in ihren verschiedenen Arten bereits ausreichend entwickelt sei oder nicht, sowohl in Hinsicht auf ihr inneres Wesen als in Bezug auf die theatralische Darstellung, gehört einer andern Untersuchung an [9]).

12. Während nun also die Tragödie selbst und ebenso auch die Komödie von Anfang an improvisatorischer Art waren, und zwar so, daß jene von den Vorsängern des Dithyrambos, diese von denen der Phalluslieder [10]) ausging, welche

---

[9]) Die Tragödie, sagt Arist., ist historisch die letzte Entwicklungsform der Poesie; ob sie absolut die letzte und in jeder Beziehung vollkommenste sei, das sei eine andere Frage, die er hier eben nur andeutet, (dahin gehört z. B. die Frage, ob es möglich sei, mehr als drei Schauspieler zugleich auftreten zu lassen), und um die uns vielleicht der Excerptor der Arist. Poetik gebracht hat. Doch zeigt die ganze Fassung der Frage, daß Arist. sie nicht unbedingt mit Ja beantwortet haben wird. Vgl. Bernays p. 185.

[10]) Die Lieder, welche man bei den Prozessionen sang, in welchen ein Phallus, d. i. die Nachbildung eines männlichen Gliedes, als Symbol der zeugenden Naturkraft, umhergetragen wurde. Vgl. Realencyclop. V. 1425 — 26. — Der Dithyrambus ist das uralt heilige Lied zur Feier des Dionysoskultus, dessen Inhalt die Leiden des Gottes bildeten. Der Vorsänger (Exarchon) des Dithyrambus trug die erzählenden Parthien vor, während der Chor unter seiner Leitung das Feierlied sang. Näheres über diese Uranfänge der Tragödie findet man in der Realencyclop. VI. 2. S. 2041 — 45. Ueber die der Ko-

letzteren auch heutzutage noch in gar manchen Städten bräuchlich sind, so gewann sie allmälig an Umfang und Bedeutung, indem man das, was sich als ihre Eigenthümlichkeit nach und nach herausstellte, weiter ausbildete; und nachdem sie viele Veränderungen durchgemacht hatte, blieb die Tragödie stehen, da sie endlich die ihr eigenthümliche naturgemäße Gestaltung gewonnen hatte [11]).

13. Was nun die jetzige Anzahl der in ihr auftretenden Schauspieler betrifft, so führte sie von Einem auf Zwei zuerst Aeschylus, der zugleich die Chorparthien verringerte und dem Dialog die erste Stelle gab, während Sophokles es war,

---

mödie ebend. II. S. 568 ff. und Ottfr. Müller: Dorer II. 347 ff. Vgl. Duncker: Geschichte des Alterth. IV. S. 333 ff.

[11]) Die von Aristoteles angedeuteten Veränderungen und Entwicklungsstufen der griechischen Tragödie sind folgende: a) Urälteste Form: Die Improvisationen der Exarchonten des Dithyrambus und des aus 50 Satyrmasken bestehenden Bacchischen Chors. b) Das Drama des Thespis, der den Chorführer in einer Charaktermaske abwechselnd mit dem Chore sprechen und agiren ließ, jedoch noch immer in der alten scherzhaften Weise und wahrscheinlich in trochäischen Tetrametern. Aus der uralten Feier des Dionysos war ein Oratorium mit Recitativen geworden, aus dem Chorgesange ein lyrisches Drama mit mimischer und Tanzdarstellung. c) Thespis' Nachfolger, Phrynichos und Choerilos, überschritten den Kreis der Dionysischen Mythen, und wählten Sujets aus der übrigen Götter- und Heldensage, ja selbst aus der Geschichte, und Phrynichos stellte dem Chorführer einen Sprecher zur Seite; Beginn des Dialogs. Doch blieb das Chorlied noch immer die Hauptsache. d) Erst Aeschylus, der einen zweiten Sprecher einführt, kehrt das Verhältniß um, indem er den dialogischen Theil zur Hauptsache macht, und zugleich den jambischen Trimeter als Gesprächsmetrum, sowie die angemessene Kostümirung der auftretenden Personen einführt. e) Sophokles endlich vollendet die Formen der Tragödie, indem er zuerst drei Schauspieler in einer Scene auftreten läßt, und die der Scene angemessene Dekoration der Bühne einführt.

welcher drei Schauspieler und die Dekoration der Bühne einführte.

14. Auch hinsichtlich ihres Umfangs gelangte sie von kleinen Mythen und lächerlichem sprachlichen Ausdrucke, wie das ihrer Herkunft aus dem Satyrspiele anklebte, erst spät zu ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Erhabenheit, so wie auch das Versmaß vom Tetrameter zum iambischen überging. Im Anfange nämlich bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung noch mehr den Satyrn- und Tanzcharakter hatte [12]; sobald aber die erzählende Rede sich herausgebildet hatte, fand die Natur derselben das zu ihr gehörige Metrum von selbst. Denn von allen Versmaßen ist das iambische vorzugsweise das der gewöhnlichen Rede [13]). Beweis dafür ist, daß wir in der gewöhnlichen Unterhaltung mit einander meistentheils in Jamben sprechen, sehr selten dagegen in Hexametern und nur in Fällen, wo wir über den gewöhnlichen Gesprächston hinausgehen.

Endlich die vermehrten Auftritte und wie die übrigen Erfindungen zur vollständigen Ausbildung der einzelnen Theile sonst heißen, mögen hier nur andeutungsweise von uns erwähnt sein; denn es würde eine weitläuftige Arbeit sein, sie alle einzeln durchzunehmen [14]).

---

12) Aristoteles meint den trochäischen Tetrameter, der wie es in der Rhetorik heißt (III. 8) *κορδακικώτερος* d. h. vorzugsweise für den satyrmäßigen ausgelassenen Kordaxtanz der geeignete Rhythmus ist. Vgl. Poetik c. XXIV. §. 5.

13) Dasselbe noch ausführlicher lesen wir in der Aristotelischen Rhetorik III. 1. Vgl. III. 8. und unten Poetik c. XXIV. §. 5.

14) Ich habe die Worte *περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα* ausgelassen. Sie fehlen in sämmtlichen Handschriften, und sind ein offenbarer Nothbehelf eines alten Herausgebers, der die Bedeutung des *λέγεται* wie ich sie in der Uebersetzung erklärt habe, und wie sie im folgenden Kapitel § 4 genau eben so wiederkehrt, nicht verstand. Möglich indeß ist es auch, daß jene Worte, die sich am Rande einer Pariser Handschrift (Par. 2040) beigeschrieben finden, den Schluß des Kapitels

Fünftes Kapitel.

1. Die Komödie ist, wie wir bereits sagten[1]), eine Nachahmung schlechterer Charaktere, doch wohlgemerkt nicht in dem Sinne absoluter Schlechtigkeit[2]), sondern von dem hier in Rede kommenden Häßlichen gehört ein Theil in das Gebiet des Lächerlichen[3]). Das Lächerliche ist nämlich irgend ein Fehler und eine Häßlichkeit, die keinem wehe thut und nichts Verderbliches in sich hat; wie, um gleich das nächste Beispiel zu nehmen, die lächerliche Maske etwas häßliches und verzerrtes ist, ohne Schmerz auszudrücken[4]).

2. Die verschiedenen Entwicklungsübergänge der Tragödie sowie die Dichter, durch welche dieselben herbeigeführt wurden, sind, wie wir gesehen haben[5]), kein Geheimniß geblieben; der Entwicklungsgang der Komödie dagegen blieb ein

---

bildeten. — Was die „verschönenden Erfindungen" betrifft, mit denen im Laufe der Zeit die ausgebildete Tragödie „geschmückt" und ausgestattet wurde, so meint der Philosoph damit: die kunstvolle Anlage der Fabel, die mannichfachen scenischen Apparate und Einrichtungen, die musikalische Begleitung, die Masken, die Maschienerien, u. s. f.

[1]) Vgl. das vorige Kapitel, §. 7 und Kap. II. §. 4.

[2]) D. h. nicht in seiner drohenden Spitze als Böses darf das Schlechte gefaßt sein. S. Vischer: Aesth. I. S. 344 und 340. Ebenso Platon im Phileb p. 49 ff.

[3]) D. h. das Lächerliche ist der Mittelpunkt der Komödie, und zwar das, welches eine Art des Häßlichen ist, das, als in sich selbst widersprechend verunstaltet. Vgl. Biese: d. Phil. d. Arist. II. 696 — 697. 342. 658. Ethic. Nicom. IV. 14.

[4]) Eine komische Maske mit dem Ausdrucke des Schmerzes wäre nicht mehr eine solche, weil sie aufhörte lächerlich zu sein. Denn Schmerz ist nie lächerlich. Vgl. Schlegel: dramat. Verlassensch. I. 352. Jean Paul: Vorschule der Aesth. I. 134. Vischer: a. a. O. S. 344. 367.

[5]) Dies „wie wir gesehn haben" liegt in der Partikel οὖν.

solches, weil man an derselben anfangs kein wesentliches Interesse nahm. Selbst einen Chor der Komöden gab erst spät zuweilen der Archon her, vielmehr waren es Freiwillige, welche diese Leistung übernahmen [6]). Erst aus der Zeit, wo sie [7]) bereits gewisse feste Formen gewonnen hatte, finden sich die nach ihr benannten Dichter erwähnt.

3. Wer aber Masken eingeführt hat, oder Prologe [8]), oder die vermehrten Schauspieler und dergleichen mehr, das weiß man nicht. Die welche zuerst zusammenhängende Fabeln

---

[6]) Es ist hier besonders von Athen die Rede, wo die Komödie spät in Aufnahme kam. Es dauerte lange, ehe der Staat sich um sie bekümmerte, und den komischen Dichtern (den „Komöden") den Chor stellte, indem er durch den Archon einen reichen Mann der Gemeinde abwechselnd mit dieser kostspieligen Leistung (Choregie) belastete. Die Komödiendichter mußten bis dahin sich selbst helfen, und entweder selbst oder auf dem Wege privater Hülfe die Kosten dazu aufbringen. Insofern nennt Aristoteles die Choregen der Komödie „Freiwillige". Die Kosten für einen solchen Chor, für musikalische und sonstige Einübung, für Kostümirung, u. s. w. waren bedeutend, wenn auch nicht so bedeutend wie für einen tragischen Chor. S. Wachsmuth: Hell. Alterthumskunde II. 1. S. 133. Nach dem Peloponnesischen Kriege hörte diese Stellung des komischen Chors aus Staatsmitteln wegen der traurigen Lage, in welcher sich Athen befand, wieder auf, während sie überhaupt nicht regelmäßig gewesen zu sein scheint. Denn noch der Komödiendichter Kratinus, Perikles' Zeitgenoß, erhielt nicht immer einen Chor vom Archon. — Ausführlich C. F. R. Schultze: de Chori Graec. trag. habitu externo. Berlin 1856. p. 21 ff.

[7]) die Komödie.

[8]) „Prologe" (προλόγους) steht in allen Handschriften. Hermann und Andere nach ihm setzten dafür λόγους d. i. bestimmter Inhalt, Fabel der komischen Dramen, da die griechische alte Komödie keine „Prologe" im gewöhnlichen Sinne kannte; oder wie Andere (Ritter) meinen: die Ansprachen des einen Schauspielers an den Chor, und dessen Antworten.

in ihren Stücken gaben, waren Epicharmos und Phormis[9]). In dieser Gestalt kam sie (die Komödie) zuerst von Sizilien nach Griechenland. Unter den Komödiendichtern zu Athen aber war Krates der erste, welcher den Anfang machte, die Form des iambischen (d. h. des Spott-) Gedichts fahren zu lassen und überhaupt dialogisirte Erzählungen und Mythen zu dichten[10]).

4. Was nun die Ependichtung anlangt so steht sie [bis auf das große Versmaß][11]) in so fern sie Nachahmung edler Charaktere ist mit der Tragödie auf gleichem Boden, unterscheidet sich aber von ihr dadurch daß ihr Metrum ein einfaches, und daß sie berichtende Erzählung ist; sowie endlich hinsichtlich des Umfangs. Denn während jene es möglichst darauf anlegt, daß die in ihr dargestellte Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufs vor sich gehe, oder doch nur wenig darüber hinausgehe[12]), ist das epische Gedicht hinsichtlich der Zeit unbeschränkt, und hat daran einen wesentlichen Unterschied von jener. In der ersten Zeit freilich machten es in dieser Beziehung die Dichter bei den Tragödien ebenso wie bei den Epen.

5. Was die wesentlichen Bestandtheile betrifft, so sind sie theils dieselben, theils sind einige der Tragödie eigenthümlich. Wer daher von einer Tragödie weiß ob sie gut oder schlecht

---

[9]) Epicharmus und Phormis waren Zeitgenossen und lebten und dichteten in Sizilien (vgl. Kap. 3).

[10]) Krates sagte sich zuerst los von der ursprünglichen Manier und Form des alten, auf Spott und individuelle Verhöhnung gerichteten (iambischen) Lustgedichts, und lieferte Stücke von zusammenhängendem Inhalt und poetisch behandelten Mythen. Vgl. Realencycl. II. S. 738.

[11]) Ich halte die eingeklammerten Worte mit Ritter für eine durch flüchtige Abschreiber in den Text gelangte müßige Randbemerkung.

[12]) Diese 24 Stunden dominirten lange unerschüttert in der klassischen Tragödie der Franzosen. Bei den Alten waren sie allerdings festes Gesetz. Im Agamemnon des Aeschylos wird der Fall von Troja gemeldet und eine Stunde darauf tritt Agamemnon heimgekehrt auf.

ist, weiß es auch von epischen Gedichten. Denn Alles was die Epopoe hat, liegt der Tragödie zu Grunde, was aber diese letztere hat, findet sich nicht alles in der Epopoe.

Sechstes Kapitel.

1. Ueber die sich in Hexametern bewegende nachahmende Darstellung [1]) und über die Komödie werden wir später reden. Jetzt wollen wir über die Tragödie sprechen, nachdem wir zuvor den Begriff ihres Wesens, wie er sich aus dem Bishergesagten ergiebt, gefaßt haben werden.

2. Es ist also [2]) Tragödie Nachahmung einer Handlung würdig bedeutenden Inhalts und vollständig abgeschlossenen Verlaufs, die einen bestimmten Umfang hat [3]), in künstlerisch gewürzter Sprache, deren Würzen jede für sich in den verschiedenen Partien der Tragödie zur Anwendung kommen [4]); vorgeführt von gegenwärtig handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht die Läu-

---

[1]) Umschreibung für „Epische Poesie".

[2]) d. h. „nach dem Bishergesagten." S. § 1.

[3]) „Nicht nur für die Tragödie fordert Aristoteles eine bestimmte Größe, sondern für alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markirt es sich nicht in der Anschauung; nicht zu groß, sonst ist keine Uebersicht möglich." Vischer: Aesthetik I. S. 101. II. S. 74—75.

[4]) Müller II. S. 138 übersetzt: „durch das Mittel einer Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile durch besondere Reize verschönt ist." Knebel: „in einer veredelten Sprache, die jedoch für jeden besondern Bestandtheil in ihren Abschnitten eine andere ist." Der Sinn kann kein anderer sein als der, daß in der Tragödie die künstlerischen Verschönerungsmittel der poetischen Darstellung: reines Versmaß, Tonkunst und Gesang, nicht alle zusammen oder überall, sondern gesondert und je in verschiedenen Partieen der Tragödie zur Anwendung kommen. Vgl. Bernays S. 146.

terung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu Stande bringend [5]).

3. Ich nenne „künstlerisch gewürzte Sprache" eine solche welche Rythmus, Harmonie und Gesang in sich schließt, und verstehe unter der „gesonderten Anwendung für jede der bestimmten Darstellungsweisen" dies, daß einige Partien bloß metrisch gehalten sind, während dagegen zur vollständigen Darstellung anderer Gesang erforderlich ist.

4. Da es ferner Handelnde sind welche in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit [6]) die nachahmende Darstellung vollziehen, so dürfte sich in gewisser Beziehung die dekorative Ausstattung (der Scene und Personen) für das Auge (des Zuschauers) als erstes nothwendiges Erforderniß der Tragödie herausstellen. Demnächst: die Gesangkomposition und der sprachliche Ausdruck; denn innerhalb dieser bewegt sich die Darstellung der Handelnden. Ich verstehe aber unter der Bezeichnung „sprachlicher Ausdruck" die bloße metrische Komposition, während ich unter Gesangkomposition das verstehe, was seiner Bedeutung nach allgemein verständlich ist.

5. Da es nun eine Handlung ist, deren Nachahmung die Tragödie ist, zur Handlung aber bestimmte handelnde Personen gehören, welche nothwendig von einer gewissen Beschaffenheit sein müssen sowohl in Bezug auf ihren Charakter als auf ihre intellektuelle Thätigkeit [7]) — denn dies sind die beiden

---

[5]) Ueber die Katharsis als Wirkung der Tragödie s. die **Einleitung**.

[6]) **in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit**; diese Bestimmung liegt in der Präsensform von *πράττοντες* und *μιμοῦνται*.

[7]) Der Aristotelische Ausdruck (*διάνοια*), den wir durch intellektuelle Thätigkeit, **Knebel** durch „Gedanken" übersetzt haben, ist am besten erklärt von F. **Vischer**: Aesthetik IV. S. 1382. Es ist „die Durchklärung des Stoffs mit dem Lichte des Bewußtseins, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, das Gnomische." Vgl. auch **Biese**: Philosophie des Aristot. I. 327. 626. II. 684.

Dinge durch welche unser Urtheil über die Beschaffenheit der Handlungen bestimmt wird — so liegt es in der Natur der Sache, daß es zwei Grundursachen der Handlungen giebt: Reflexion und Charakter [8]), und daß diesen gemäß auch alle Handelnden hier ihren Zweck erreichen, dort verfehlen.

6. Was nun die Handlung anlangt, so ist ihre hier in Frage kommende Nachahmung die Fabel. Ich verstehe nämlich unter „Fabel" hier die Komposition der Begebnisse, unter Charakteren das was unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt, unter Reflexion alle diejenigen Partien in welchen sie (die Handelnden) mittelst der Rede irgend etwas darlegen oder eine Anschauungsweise zu Tage bringen [9]).

7. Nothwendig also muß die Tragödie überhaupt sechs Bestandtheile haben, nach welchen sich die Beschaffenheit der einzelnen Tragödie bestimmt. Diese sind: Fabel, Charaktere, sprachlicher Ausdruck, Gedanken, sinnliche Darstellung fürs Auge und Gesangkomposition. Die Mittel nämlich durch welche die auftretenden Personen eine Handlung nachahmend

---

[8]) Trieb und Vorstellung sind nach Aristoteles die beiden Grundursachen, das Bewegende allen Handelns. Im Triebe offenbart sich die sittliche Neigung, auf welcher die eigenthümliche Individualität (der Charakter) beruht; in der intellektuellen Thätigkeit das überlegende, prüfende Reflektiren, wie das Erstrebte zu verwirklichen, der Zweck zu erreichen ist. S. Biese II. 684. Und je nach dem Charakter und der bei der Handlung aufgewendeten Intelligenz und Reflexion wird die Handlung selbst von uns qualifizirt.

[9]) „Das Aussprechen allgemeiner Gedanken, wie es überhaupt im Wesen der Poesie liegt, findet hier seine vollste Anwendung. Der Zweck wird im Drama, wie vor dem eignen Bewußtsein, so vor dem Freunde, dem Gegner gerechtfertigt; es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber, und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn von allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt." Vgl. Vischer a. a. O.

darstellen, bilden zwei Bestandtheile[10]); die Art und Weise wie sie darstellen, einen[11]), die Gegenstande welche sie darstellen, drei[12]); und weitere Bestandtheile giebt es nicht.

8. [Von diesen hier genannteu Formen haben denn auch nicht wenige derselben[13]) Gebrauch gemacht; denn nicht nur enthält jedes (Drama) scenische Ausstattungen fürs Auge, sondern auch Charakter, Fabel, sprachlichen Ausdruck, Gesang und Reflexion gleichermaßen.]

9—10. Der wichtigste dieser Bestandtheile ist die Verknüpfung der Begebnisse; denn die Tragödie ist nachahmende Darstellung nicht von Menschen sondern von Handlung und Leben, Glück und Unglück — denn auch das Unglück[14]) besteht in Handlung — und ihr Endziel ist eine bestimmte Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Die Menschen aber sind je nach ihrem Charakter so oder so beschaffen, ob sie aber glücklich oder nicht glücklich sind das hängt von ihren Handlungen ab. Die Handelnden handeln also nicht um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen zugleich mit ihren Charakter kund. Folglich sind die Thatsachen und die Fabel das Endziel der Tragödie. Das Endziel ist aber überall die Hauptsache.

11. Ferner: ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, aber sehr wohl ist eine solche möglich ohne Charaktere. Denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne individuelle Charaktere, und überhaupt giebt es viele Dichter von denen dasselbe gilt, wie denn auch unter den Malern Zeuxis

[10]) rhythmisch gegliederte sprachliche Form, und Gesangkomposition.

[11]) Für das Auge in unmittelbarer gegenwärtiger Wirklichkeit, (scenische Ausstattung, Dekoration, Kostüm 2c.).

[12]) Fabel, Charaktere, Gedanken.

[13]) Der Interpolator, dessen unnütze Randbemerkung in den Text unserer Handschriften gekommen ist, meint die tragischen Dichter.

[14]) So alle Handschriften. Ueber die ästhetische Bedeutung dieser Sätze vgl. Vischer I. S. 275. IV. S. 1386 und 1395.

sich im Vergleich mit Polygnotos ebenso verhält. Denn während Polygnotos ein trefflicher Charaktermaler ist, hat die Malweise des Zeuxis nichts individuell Charakteristisches[15]).

12. Ferner: wenn ein Dichter in Einem fort noch soviele ethische Tiraden, und vortrefflich dichterisch ausgedrückte Aussprüche und Gedanken zusammenstellte, wird er damit noch keineswegs das erreichen, was wir als die Wirkung der Tragödie hingestellt haben[16]); sondern in bei weitem höherem

---

[15]) Vgl. Pauly's Realencyclop. VI. 2. S. 2865. „Das Verhältniß des Polygnot zum Zeuxis ist ein ähnliches wie das von Fiesole zu Raphael und Correggio. Diesen alten Meistern war es — in Uebereinstimmung mit dem Charakter ihrer Zeit um den sittlichen und religiösen Ausdruck zu thun, die Erregung des sinnlichen Wohlgefallens durch Zeichnung und Farbe war ihnen fremd. Wie es nun aber heutigen Tags Kunstkritiker giebt, welche in Fiesole und seinen Kunstverwandten die Vollendung der christlichen Kunst erblicken, und den Raphaelischen Idealbildern das christliche ἦθος absprechen, so spricht auch Aristoteles hier dem Zeuxis, welcher in Beziehung auf Naturstudium und Farbe die Kunst mächtig förderte, das Ethos ab. Nichtsdestoweniger aber stellte Zeuxis die Penelope ihrem historischen Charakter getreu, bei aller Schönheit, die ihr sein Pinsel verlieh, so sittsam und züchtig dar, daß die Kunstkenner zu Plinius' Zeit darin das Musterbild eines ausdrucksvollen Gemäldes erkannten (in qua pinxisse mores videtur, sagt Plinius)." Daß aber Zeuxis in seinem Style vorzugsweise das Idealschöne anstrebte, und in seiner Art wie Raphael, Musterbilder des Vollkommenen darzustellen suchte, sagt uns Aristoteles selbst am Ende des 25sten Kapitels der Poetik. Vgl. auch c. XX. §. 8.

[16]) Vgl. J. Paul Vorschule zur Aesth. S. 101. — Daß es solche Stümper gab, welche auf diese Weise die Aufgabe und Wirkung der Tragödie, Mitleid und Furcht in idealer Weise zu erregen, erreichen zu können meinten, sehen wir aus Platons Phaedrus (p. 268 d.), wo ein solcher sich einem Sophokles und Euripides als ebenbürtigen Fachgenossen legitimiren zu können glaubt, indem er von sich aussagt: „er verstehe es, nach Belieben mitleiderregende Tiraden zu dich-

Maße wird das diejenige Tragödie erreichen, die, während sie solche Tiraden vielleicht sehr sparsam anwendet, dagegen eine richtige Fabel und Verknüpfung der Thatsachen aufzuweisen hat.

13—14. Dazu kommt, daß die bedeutendsten Stücke, durch welche die Tragödie ihren Einfluß auf das Gemüth übt, Theile der Fabel sind, nämlich die Glücksumschläge und die Erkennungen[17]. Ein fernerer Beleg für unsere Ansicht ist der erfahrungsmäßige Umstand: daß die Anfänger im Dichten viel früher im Stande sind mit dem sprachlichen Ausdruck und mit Charakterschilderungen fertig zu werden, als die Thatsachen zu verknüpfen, wofür denn auch die frühesten[18] (tragischen) Dichter fast durch die Bank als Beispiel dienen können. Also noch einmal: der Grundbestandtheil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel[19]; erst in zweiter Reihe kommen die Charaktere.

---

ten, und dann wiederum Furcht und Schrecken einflößende.„ Vgl. Bernays S. 179 — 180.

[17]) Ueber beide handelt das elfte Kapitel der Poetik.

[18]) Ritter erklärt *οἱ πρῶτοι ποιηταὶ* durch: „alle Dichter bei ihren ersten Versuchen," was nicht sprachgemäß ist. Vgl. auch Müller Geschichte der Theorie d. K. II. 157.

[19]) „Kein Werk der Kunst ist so ganz Komposition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff so durchgearbeitet und alles Einzelne so ganz und straff in einen Zusammenhang gerückt, worin es seine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum andern hat. Das ist die weitere spezifisch künstlerische Bedeutung des Aristotelischen Satzes: daß in der Tragödie nicht die Menschen, sondern die Zusammenstellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus d. h. der Fabel, die Hauptsache sei." Vischer a. a. O. S. 1395. Anmerk. zu § 902. — „daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen." Schiller an Goethe, Briefwechsel III. S. 100. — Daher pflegte der große Dramatiker Menander zu sagen: „Meine Komödie ist gemacht, denn ich habe die Oekonomie der Komposition fertig." Plut. d. Glor. Ath. c. 4.

15. Aehnlich ist es ja auch bei der Malerei. Denn wenn Einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er sicherlich nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervorbringen als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im Kreideumriß hinstellte[20]).

Endlich: die Fabel ist Nachahmung einer Handlung, und eben als solche stellt sie vorzugsweise durch diese zugleich die Handelnden dar.

16. Das dritte ist die Reflexion[21]), das heißt, die Fähigkeit die in der Sache enthaltenen und mit den Verhältnissen stimmenden Gedanken auszusprechen, was hinsichtlich der (in den Tragödien eingeflochtenen) Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist[22]). Denn die alten Dichter ließen ihre Personen politisch sprechen, während die heutigen sie rhetorisch sprechen lassen.

17. Der Charakter einer Person ist dasjenige woraus sich offenbart, von welcher Art ihre sittliche Absicht ist[23]). Darum haben solche Reden nichts von Charakter, in welchen überhaupt sich nicht zeigt, was der Redende erstrebt oder was er flieht. Reflexion (intellektuelle Thätigkeit) dagegen sind alle die Stellen, in welchen die Personen darthun, daß etwas ist oder daß es nicht ist, oder überhaupt etwas auseinandersetzen.

18. Das vierte ist im Betreff der Redepartien der sprachliche Ausdruck. Ich verstehe aber, wie früher gesagt ist, unter

---

20) Die ausführliche Erklärung giebt Müller a. a. O. II. S. 318 — 319.

21) d. h. die intellektuelle Thätigkeit. Vgl. oben §. 5. und §. 6. und das. d. Anmerk.

22) Der Dichter muß Politiker sein, um den großen politischen und sittlichen Interessen und Gedanken, mit denen es die Tragödie zu thun hat, gerecht werden zu können, und er muß mit der politischen Einsicht die Kunst des Redners verbinden, welche diesen Gedanken den richtigen, sachgemäßen Ausdruck zu geben lehrt.

23) Vgl. Rhetor. III. 16 (p. 1417 a. 15. Bekk. u. ebend. II. 21.

sprachlichem Ausdruck die Darstellung durch Worte, was bei gebundener wie bei ungebundener Rede dieselbe Bedeutung hat.

19. Von den übrigen [fünf] Stücken ist die Gesangkomposition die wichtigste der Würzen.

Die Darstellung für das Auge endlich hat zwar Einfluß auf das Gemüth des Zuschauers, ist aber doch dasjenige Stück, welches das unkünstlerischste ist und der Kunst des Dichters am fernsten liegt. Denn die Tragödie übt ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler, und überdies liegt die geschickte Versinnlichung durch sichtbare Darstellung weit mehr in der Macht und Kunst des Maschinisten als in der der Dichter.

Siebentes Kapitel.

1. Nachdem wir diese Bestimmungen festgesetzt haben, wollen wir demnächst darüber sprechen, wie die Verknüpfung der Thatsachen beschaffen sein muß, da dies doch das Erste und Wesentlichste bei der Tragödie ist.

2. Fest steht für uns, daß die Tragödie Nachahmung einer ganzen und vollständigen Handlung ist, welche einen gewissen Umfang hat; denn es kann etwas ein Ganzes sein, auch ohne einen bestimmten Umfang zu haben[1]).

3. Ganz ist vielmehr, was Anfang, Mitte und Ende hat[2]). Anfang aber ist, was selbst zwar nicht nothwendig etwas anderes zur Voraussetzung hat, wohl aber solcher Natur ist, daß nach ihm etwas anderes dasein oder werden muß[3]).

[1]) Vgl. Schlegel, dramat. Vorles. II. S. 84. Vischer Aesthetik I. S. 100 ff.

[2]) Aristot. de Coelo I. sagt: „Alles besteht aus Dreien, aus Anfang, Mitte und Ende, daher wir von der Natur gleichsam die Gesetze derselben empfangen und diese Zahl bei Gottesverehrungen gebrauchen." Vgl. Voß zu Virg. Eclog. VIII. S. 426.

[3]) Ueber den philosoph. Begriff „Anfang" (ἀρχή) bei Aristoteles

Ende dagegen umgekehrt, was selbst von der natürlichen Beschaffenheit ist, daß es nach etwas anderm entweder in nothwendiger Folge oder doch dem gewöhnlichen Laufe der Dinge nach sein muß, während auf es nichts anderes folgt. — Mitte endlich ist was eben sowohl selber Folge eines Vorhergehenden ist als auch wiederum ein Anderes als Folge nach sich hat. Mithin dürfen die gut komponirten Fabeln weder von einem zufälligen Punkte anfangen noch an einem zufälligen Punkte enden, sondern es müssen die obigen Gedankenbestimmungen zur Anwendung kommen.

4. Ferner: da jedes Schöne, sei es ein lebendes Geschöpf oder irgend ein Ding das aus gewissen Theilen besteht, diese nicht nur wohlgeordnet haben muß, sondern auch nicht jede beliebige Größe haben darf — denn das Schöne besteht in Größe und Ordnung [4]) — deshalb kann weder ein ganz winzig kleines Geschöpf schön sein, — denn die Anschauung fließt zur Undeutlichkeit zusammen, weil sie in einem nahezu unmerklichen Zeitmomente stattfindet, — noch ein übergroßes, denn da geschieht die Anschauung nicht mit einemmale [5]), sondern es geht für die Anschauenden die Einheit und Ganzheit verloren, wie z. B. wenn das anzuschauende Geschöpf zehntausend Stadien groß wäre [6]).

5. Also: wie es bei den Körpern und bei den lebendigen Geschöpfen gilt, daß sie eine gewisse Größe haben müssen die aber leicht überschaulich ist, so auch bei den Fabeln: sie müssen eine gewisse Länge haben, die aber leicht behaltbar ist.

---

und den früheren griechischen Philosophen s. Schwegler zu Arist. Metaphysik Th. II. S. 186—187.

[4]) „Die Hauptformen des Schönen sind die Ordnung, das Gleichmaß und das Begrenzte.“ Arist. Metaphys. XIII. 3 extr. Ueber den Begriff des Schönen bei Aristoteles handelt am ausführlichsten Müller a. a. O. II. S. 95—106. Zell zu Arist. Nikomach. Ethik IV, 3, 5.

[5]) Vgl. die herrlichen Worte Winckelmanns in der Kunstgeschichte IV. 2, 22.

[6]) Vgl. Politic. VII. 4. Eth. Nicom. IX. 10, 3.

6. Die Bestimmung dieser Länge mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung bei den Kunstwettstreiten und auf die sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Aesthetik. Denn gesetzt es müßten hundert Tragödien bei einem solchen Kunstwettstreite aufgeführt werden so würde man allenfalls „nach der Wasseruhr streiten“ müssen, wie man bei der und jener Gelegenheit zu sagen pflegt [7]).

[7]) Die beste Erklärung dieser Stelle und namentlich der anstößigen letzten Worte ist die von Heinr. Knebel (Uebers. S. 361). Der Sinn ist: der äußere Umfang der Tragödien, als für die Bühnendarstellung bestimmter Dichtungen, hängt von äußern Bühnenverhältnissen ab, ist nicht Sache der Kunsttheorie. Bei den griechischen Bühnenaufführungen, die an bestimmte Festtage geknüpft waren, traten mehrere Dichter mit mehreren Stücken auf und rangen um den Preis, daher die Aufführung durch ἀγωνίζεσθαι (wettkämpfen) bezeichnet wird. Es kam also darauf an, wie viele Tragödien das Theatergesetz zur Aufführung zuließ, was etwas willkürliches war. Ginge man darin zu weit, sagt Aristoteles — (und hier ist eine der wenigen Stellen, wo der ernste Philosoph sich einen Scherz erlaubt, dessen Tragweite und Pointe wir Spätgeborne freilich nicht mehr völlig ermessen können, da wir die speziellen Verhältnisse der damaligen griechischen Bühne, auf die er anzuspielen scheint, nicht kennen): „ließe man z. B. hundert Tragödien zur Aufführung an einem Tage zu, so würde man zu dem Auskunftsmittel greifen müssen, die Länge (den ὅρος τοῦ μήκους) jeder einzelnen Tragödie „nach der Wasseruhr“ zu bestimmen. Nach der Wasseruhr aber bestimmte man bei Gerichtsprozessen die Zeit, welche Partei und Gegenpartei mit ihrem Verhandeln beanspruchen durften. Da nun das Verhandeln vor Gericht (ἀγωνίζεσθαι) im Griechischen durch dasselbe Wort bezeichnet wird, wie das Aufführen der Dramen im festlichen Kunstwettstreite, so deutete Aristoteles dies Wortspiel durch den Zusatz „wie man — zu sagen pflegt“ an, ohne durch ausdrückliche Nennung der „andern Gelegenheit“ seinen Witz abzuplatten. Uebrigens sind die Fragen: wieviele Tragödien wurden an einem Tage, in einer Aufführung (εἰς μίαν ἀκρόασιν) Arist. Poet. c. XXIV. § 3.) gegeben? und: wieviele Tage dauerten diese tragischen Festspiele? so-

7. Was dagegen die Bestimmung der Länge anlangt, sofern sie die Natur des Vorgangs selbst betrifft, so ist im Allgemeinen immer der größere Umfang, vorausgesetzt daß er überschaulich bleibt, hinsichtlich der Ausdehnung der schönere. Sollen wir aber eine ungefähre einfache Bestimmung geben, so lautet sie: derjenige Umfang, innerhalb dessen, während eines nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit stätig fortschreitenden Verlaufs der Dinge, ein Umschlag aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück geschehen kann, ist eine genügende Gränzbestimmung des Umfangs.

Achtes Kapitel.

1. Die Fabel aber ist eine nicht, wie Einige meinen, wenn sie sich um einen (Helden) bewegt. Denn diesem Einen freilich[1]) kann Vieles ja Unzähliges passiren wovon selbst Einiges zusammen noch keine Einheit bildet. So gehören auch einer Person viele Handlungen an, von denen keine einzige zu einer einheitlichen Handlung wird.

2. Darum gilt das Verfahren aller derjenigen Dichter für fehlerhaft, welche eine Herakleis und Theseis und sonstige Dichtungen dieser Gattung verfaßt haben. Sie meinen nämlich: weil Herakles eine Einheitsperson ist, darum müsse auch die Heraklesfabel Einheit haben [2]).

---

viel ich weiß noch ungelöste Probleme unserer Alterthumswissenschaft. Man sehe das merkwürdige ketzerische Buch von Heigl: Ueber die Antigone und Elektra des Sophokles. S. 39 — 44.

[1]) Ich lese mit Victorius (Var. lect. XXX. 3) und Sylburg (Praef. ad Arist. Tom. II. ad Victor. p. 2) τῷ γ' ἑνὶ statt der von Becker und Ritter beibehaltenen Lesart der Handschriften τῷ γένει. Sylburg verweis't auf das zweite Buch der Physik, wo Aristot. ebenso sagt: ἄπειρα γὰρ τῷ ἑνὶ συμβαίη.

[2]) Das ist ein Gesichtspunkt, unter welchem auch in dem epischen Gedichte der neueren Zeit die zahlreichen lebensbeschreiberischen

3. Homer dagegen, wie er auch in allem andern groß dasteht, hat meine ich auch hier einen vortrefflichen Blick gehabt, sei es daß ihn künstlerische Einsicht oder Naturell leitete. Denn indem er seine Odyssee dichtete, nahm er in sein Gedicht keineswegs Alles auf was dem Helden passirt war, wie z. B. seine Verwundung auf dem Parnassos [3]) und seinen verstellten Wahnsinn bei der Versammlung zum trojanischen Kriegszuge [4]), von welchen beiden Ereignissen keins der Art war, daß wenn das eine geschah nothwendig oder doch wahrscheinlich auch das andere hätte eintreten müssen, sondern er komponirte seine Odyssee um den Mittelpunkt einer einheitlichen Handlung, wie wir sie in ihrer Beschaffenheit näher bezeichnet haben, und ebenso auch seine Ilias.

4. Also: gleichwie auch in allen übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Nachahmung Nachahmung eines Gegenstandes ist, so muß auch die Fabel, da sie Nachahmung einer Handlung ist, Nachahmung einer einheitlichen, und zwar einer in sich vollständigen sein, und es müssen die Theile der Thatsachen so komponirt sein, daß durch die Versetzung oder die Auslassung irgend eines Theils das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird. Denn was durch sein Vorhanden-

---

Romane abgesehen von ihren sonstigen Schwächen als fehlerhaft erscheinen. Es mangelt ihnen eben die künstlerische Einheit einer in sich abgeschlossenen Handlung mit nothwendigem Verlaufe. — „Ueber die cyklischen Dichter, welche der Vorwurf des Aristoteles trifft, vgl. Heyne's Excurs zu Virg. Aenide II. p. 220 ff." (Buhle.) Vgl. Welcker Episch. Cyclus S. 321.

3) Als Episode bei Homer Odyss. XIX. 428—466.

4) Als Agamemnon die ehemaligen Freier um Helena zum Kriegszuge gegen Troja versammelte, stellte sich, wie das verlorne Epos „Kypria" erzählt, Odysseus wahnsinnig, um nicht mitziehen zu müssen. Aber Palamedes entdeckte die List, und zwang ihn, seine Rolle aufzugeben und sich dem Zuge anzuschließen.

oder nicht Vorhandensein nichts deutlich macht[5]), ist auch kein organischer Theil des Ganzen.

Neuntes Kapitel.

1. Aus dem Gesagten erhellt nun auch zugleich, daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, vorzutragen was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge welche sehr wohl geschehen konnten, und die möglich sind, entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, oder der Nothwendigkeit[1]).

2. Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht dadurch, daß der eine in gebundener der andere in ungebundener Rede spricht; denn man könnte ganz gut Herodots' Bücher in Verse bringen und es würde nichts desto weniger, mit Metrum oder ohne metrische Formen, Geschichte sein. Sondern das ist der Unterschied, daß der Eine Dinge berichtet, die geschehen sind, der andere solche die da hätten geschehen können.

3. Darum ist auch die Poesie philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte; denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte nur das Einzelne dar[2]).

4. Allgemein ist: was für Dinge einem so oder so beschaffenen Menschen zu sagen oder zu thün mit Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit zukommt — worauf die Poesie bei der Namengebung abzielt[3]) — das Einzelne dagegen ist: was Alkibiades gethan oder was er gelitten hat.

---

[5]) d. h. was keine Bedeutung für den Verlauf des Ganzen der Handlung hat.

[1]) Ueber diesen Punkt vergleiche man Lessing's Entwicklung in der Hamb. Dramat. VII. 50. 141. 149 — 155 und 255 — 397 ff. Vgl. Lessing's Leben und Werke von Ad. Stahr. I. S. 329 — 333. Vischer: Aesthetik II. S. 350 — 351. 364. IV. 1207.

[2]) Vgl. Vischer: Aesthetik II. S. 364.

[3]) Dieses entwickelt Lessing vortrefflich in der Hamb. Dramat. Stück 89 (VII. 399 ff. Lachm.)

5. Bei der Komödie nun hat sich dies[4]) bereits klar herausgestellt. Denn hier legen die Dichter jetzt, nachdem sie ihre Fabel den Gesetzen des Wahrscheinlichen gemäß komponirt haben, in der gedachten Weise[5]) ihren Personen die auf sie fallenden Namen bei, und machen nicht wie die (alten) Jambendichter[6]) einzelne wirkliche Personen zum Gegenstande ihrer Dichtung.

6. In der Tragödie dagegen halten sie an den wirklichen Namen der Personen fest. Grund davon ist, daß alles was Glauben finden soll möglich sein muß. Wenn nun etwas noch nicht wirklich geschehen ist, so sind wir auch noch nicht

[4]) Daß die poetischen Personen allgemeine Charaktere darstellen, während die historischen dagegen Einzelwesen sind, hat sich, sagt Aristoteles, bereits bei der Komödie klar herausgestellt, die sich des Zwanges solcher Eigennamen, mit denen sich die Vorstellung eines bestimmten Individuums zu verbinden pflegte, bereits entschlagen hatte; minder klar an der Tragödie, welche noch an den historischen und mythologischen Personennamen festhielt, und zwar, wie er gleich angiebt, aus einem nicht verwerflichen Grunde, obschon auch hier bereits Ausnahmen vorkamen. (Nach Knebel S. 263).

[5]) in der gedachten Weise (οὕτω) d. h. „so, daß sie mit diesem Namen selbst auf das Allgemeine zielten, „auf das", wie Aristoteles zuvor (§ 4) sagt, „die Poesie auch bei ihrer Namengebung abzielt." S. Lessing Hamb. Dram. neunzigstes Stück. „Sobald sich die Jambische Dichtung von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarotzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotrogus, Brockenschröter, u. s. w. — Lessing. Es handelt sich also um die typischen Charakterfiguren mit sinnbezeichnenden Namen.

[6]) Vgl. Poetik Kap. IV.

überzeugt daß es möglich sei; sobald aber etwas wirklich geschehen, so ist einleuchtend, daß es möglich. Denn es würde eben nicht geschehen sein, wenn es unmöglich gewesen wäre.

7. Indessen kommt es doch auch vor, daß in manchen Tragödien zwar ein oder zwei historisch bekannte Namen vorhanden sind, während die übrigen erdichtete sind, ja daß in manchen kein einziger historisch bekannter Name vorhanden ist, wie z. B. in Agathons[7]) Tragödie „die Blume"; denn in diesem Stücke sind sowohl die Thatsachen als die Namen gleichmäßig reine Erfindung des Dichters, und das Werk verliert dadurch nichts von seinem Reize.

8. Mithin darf man nicht so ohne Ausnahme das Gebot hinstellen, der Dichter müsse dahin streben, sich an den durch Ueberlieferung gegebenen Mythen zu halten, in deren Kreise die Tragödien sich bewegen. Ein solches Streben wäre auch sogar lächerlich, denn selbst das historisch Bekannte ist ja doch nur Wenigen bekannt, und dennoch ergötzt es alle[8]).

---

[7]) Der hier und öfters (s. c. XV. 8. XVIII. 6—7. Rhetorik II. 19. II. 24) von Aristoteles mit offenbarer Theilnahme und lobender Anerkennung seiner dichterischen Verdienste erwähnte Tragiker Agathon war nicht, wie selbst noch in Pauly's Realencyclopädie (I. 233) zu lesen steht, der aus Platons Gastmahle bekannte Zeitgenosse und Freund Platons, welcher letztere allerdings in das Haus dieses reichen feingebildeten Mannes die Scene seines Gastmahls verlegte; — denn Platon (geboren 429 v. Chr.) war noch ein Knabe, als Agathon (geboren 457) bereits ein gefeierter tragischer Dichter war, — sondern er war ein jüngerer Zeitgenosse des Sokrates und Euripides, und dem Aristoteles vielleicht durch väterliche Tradition nahe gebracht. Denn Agathon lebte eine Zeit lang am Macedonischen Königshofe. Was wir über ihn weiter wissen können, findet sich in der bekannten Schrift Ritschel's über Leben, Kunst und Fragmente des Dichters (Hal. 1829) gesammelt.

[8]) Aristoteles polemisirt hier offenbar gegen andere gleichzeitige und frühere Theoretiker über die dramatische Poesie, auf welche er auch an andern Stellen (m. s. c. XIII. § 4. § 7) sich bezieht.

9. Aus diesen Bemerkungen geht also offenbar hervor, daß der Dichter vielmehr dadurch Dichter ist daß er die Fabeln seiner Dichtungen erfindet, als dadurch, daß er sich der metrischen Form bedient; denn er ist Dichter vermöge der nachahmenden Darstellung, das aber was er nachahmend darstellt, sind die Handlungen. Und wenn er denn selbst einmal wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, so ist er doch nichtsdestoweniger Dichter. Denn es steht ja nichts im Wege, daß auch unter dem wirklich einmal Geschehenen sich hier und da etwas findet was so beschaffen ist, daß sein Geschehen wahrscheinlich oder möglich war, und insofern er dies zur Anschauung bringt, wird er an diesen historisch geschehenen Thatsachen zum Dichter [9]).

10. Von den einfachen Fabeln und Handlungen aber sind die episodenreichen die schlechtesten [10]). Ich nenne aber

---

[9]) Die Aufzeigung des wahren innern Zusammenhangs und der geistigen Consequenz der realen Thatsachen, welche der Dichter behandelt, das ist es, was den Dichter, dessen Kunst „philosophischer und gedankenreicher als die Geschichte ist," auch bei historischen Stoffen als Dichter, als freien „Schöpfer" erscheinen läßt. Ueber die Sache selbst vgl. Vischer IV. S. 1207 — 1209.

[10]) Obgleich Aristoteles (so erklärt Knebel S. 263 den Zusammenhang dieses Satzes mit dem Vorhergehenden) erst im folgenden Kapitel die einfachen Fabeln und Handlungen erklärt, so kommt er doch ganz sachgemäß schon hier darauf, den Kunstwerth einer Art derselben zu besprechen. Denn da er behauptete, das Hauptgeschäft des Dichters bestehe in der Komposition der Fabel, und da er für die letztere „die Aufeinanderfolge der Thatsachen nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit" als wesentliches Merkmal aufgestellt hatte, so mußte ihm die Frage entstehen: wie denn hier sich die Praxis zu seiner Theorie, die Werke der Dichter zu seinen Anforderungen verhielten. Und da er fand, daß in vielen Dramen, denen eine einfache Fabel zu Grunde lag, die von ihm geforderte nothwendige Folge vermißt wurde und durch Einflechtung von Nebenhandlungen ohne wesentlichen Bezug zur Haupthandlung gestört war: so konnte er

eine **einfache** Fabel eine solche, in welcher die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Nothwendigkeit aufeinanderfolgen. Dergleichen Tragödien werden von den schlechten Dichtern aus Schuld ihrer eignen Unfähigkeit gedichtet, von den guten dagegen aus Rücksicht auf die Schauspieler [11]). Denn da sie für die Aufführung bei den Kunstwettstreiten arbeiten und deshalb die Fabel über ihren innern Gehalt ausdehnen, sehen sie sich oftmals gezwungen den graden Fortschritt der Handlung zu unterbrechen.

11—12. Nun [12]) ist aber der Gegenstand der Nach-

---

die Erklärung und Würdigung dieser Erscheinung um so weniger abweisen, als selbst geschätzte Dichter augenblicklich gegen den von ihm aufgestellten Grundsatz gehandelt hatten (wie z. B. nach dem Urtheile alter Kunstrichter Euripides in den „Phönikierinnen" mit der Scene, wo Antigone von der Mauer herab das feindliche Heer mustert, mit dem Erscheinen des Polyneikes in Theben und mit der weitschweifig verhandelten Austreibung des blinden Königs Oedipus). So war also Arist. genöthigt zu erklären, daß er jede Fabel, in der die Scenen nicht nach der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit zusammenhingen, und wo der Fortschritt durch unnöthige Zusätze und Einschiebsel unterbrochen sei, für ganz schlecht halte." — Dies führt ihn denn auf die Bemerkung über das Verhältniß der Dichtung zur realen Bühne seiner Zeit, zum „Bühnengerechten", — eine Bemerkung, die noch heute in vieler Hinsicht ihre Wahrheit hat.

[11]) Arist. (Rhetor. III. 1) sagt uns, daß zu seiner Zeit auf der Bühne die Schauspieler viel mehr galten, als die Dichter. Wenn jene daher glänzende Episoden, von denen sie sich Effekt auf's Publikum versprachen, von den Poeten verlangten, so durften sich diese nicht weigern, auch wenn ihr ästhetisches Gewissen ihnen sagte, daß solche Einschiebsel trotz ihres Glanzes Fehler seien. Ganz wie heute!

[12]) Alle Verlegenheit der Kritiker über diese Sätze ist daraus entstanden, daß sie die dem Aristoteles häufige, vielleicht aus der Gewohnheit mündlichen Vortrags wie bei Hegel herrührende Form anakoluthischer Redeweise nicht berücksichtigten, in welcher, wie hier, öfters dem Vordersatze mit ἐπεὶ ein bloßes δὲ in einem den Nachsatz vertre-

ahmung in der Tragödie nicht bloß eine in sich vollständige Handlung, sondern auch furchtbare und mitleidwerthe Begeben-

tenden Nebensatze entspricht. Der Gedankenzusammenhang selbst ist durchaus klar. Aristoteles hat im Vorhergehenden gesagt, daß und warum in der Fabel des Dichters der innere Zusammenhang die Hauptsache sei. Dies beweis't er nun auch noch durch eine neue Betrachtung. Jene Forderung, die schon in dem der Fabel nothwendigen Begriffe des Einheitlichen, Ganzen und Abgeschlossenen liege, ergebe sich auch aus der substantiellen Inhaltsbestimmung der tragischen Fabel und Handlung. Dieser Inhalt ist das Furchtbare und Mitleid Erregende. Aber auch solche Begebenheiten, fährt er fort, erhalten diesen ihren Charakter hauptsächlich nur dadurch, d. h. Furcht und Mitleid werden nur durch eine Folge solcher Ereignisse in den Zuschauern erweckt, wenn diese (die Zuschauer) sehen, daß in dem Gange der Handlung ein Glied nothwendig durch das andere bedingt wird, und ganz vorzüglich, wenn trotz dieses innigen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung, Grund und Folge dennoch das Ensetzliche und Jammervolle unerwartet zu Tage tritt, wenn der Zuschauer, obschon er sieht, wie im Gange der Handlung sich Eins an das Andere in folgerechtem Fortschritte reiht, doch ausrufen muß: „Wer hätte das gedacht! Wer hätte gedacht, daß Oedipus, der herrliche König und Held, so Furchtbares erfahren, so Jammervolles erdulden sollte!" Mit feinem psychologischen Blicke nimmt Aristoteles in diesem Unerwarteten obschon Folgerichtigen *ἐν τῷ παρὰ τὴν δόξαν*) die Verwandtschaft wahr mit dem Begriffe des „Wunderbaren", dessen was der Mensch als unerklärlich anstaunt, und knüpft daran die sehr zur Sache gehörende Bemerkung: Wie sehr der Mensch darauf gestellt ist, ursachlichen Zusammenhang als das Erste und Bedeutendste anzusehen und auf sich wirken zu lassen, das sieht man recht bei der Betrachtung der Wirkung des Wunderbaren. Daß eine Bildsäule umfällt, ist nicht wunderbar; daß sie umfallend einen Menschen tödtet, ist es auch nicht. Wenn aber der erschlagene Mensch, der in dieser Erzählung wie Don Juan zum Steinbilde des Komthurs hinaufschaut, der Mörder dessen ist, den die Bildsäule vorstellt, dann faßt uns der Schauer des Wunderbaren (*τὸ θαυμάσιον*), — warum? weil uns ein rein Zufälliges, Ungefähres als beabsichtigte auf einen

heiten. Solche aber erhalten diesen Charakter hauptsächlich dadurch, daß sie in einem Causalzusammenhange untereinander stehen, und in noch höherem Maße, wenn sie wider Erwarten eintreten. Denn auf diese Weise werden sie in höherem Grade die Eigenschaft des Wunderbaren haben als wenn sie von Ungefähr oder durch Zufall eintreten, da ja selbst unter den zufälligen Ereignissen diejenigen den größten Eindruck des Staunens hervorzubringen pflegen, welche gleichsam wie absichtlich gerufen eintreten, wie z. B. daß die Bildsäule des Mitys in Argos den Urheber des an dem Mitys begangenen Mordes tödtete, indem sie ihm als er sie anschaute auf den Kopf fiel[13]). Denn solche Dinge scheinen nicht von ungefähr zu geschehen.

Schluß: die Fabeln also, die von solcher Beschaffenheit sind, müssen nothwendig die schöneren sein.

Zehntes Kapitel.

1. Die Fabeln sind theils einfache, theils verwickelte, da ja auch die Handlungen deren Nachahmungen die Fabeln sind von vornherein eben so beschaffen sind.

2. Einfach nenne ich diejenige Handlung, in deren zuvor definirten[1]) ununterbrochen fortschreitenden und einheitlichem Verlaufe ohne plötzlichen Schicksalswechsel (Peripetie) oder Erkennung[2]) die Wandlung sich vollzieht. Verwickelt da-

---

Zweck gestellte That erscheint. — Daß das θαυμαστόν das Wunderbare ein Hauptingredienz der tragischen Peripetie sei, sagt Arist. Rhetor. I. 11. 24.

[13]) Diesen merkwürdigen Vorfall erzählt Plutarch in seiner Schrift: Ueber die späte Rache der Gottheit. Kap. 8, wo noch andere ähnliche Begebnisse erzählt werden.

[1]) S. Kapitel 8. § 4.

[2]) Erkennung ist hier soviel als Entdeckung, wie es Knebel übersetzt. Ich behalte die wörtlichere Uebersetzung bei wegen c. XI. § 2.

gegen eine solche, in Folge deren die Wandlung in Verbindung mit Erkennung oder mit plötzlichem Schicksalswechsel oder mit beiden zusammen statt findet.

3. Diese aber müssen aus der Komposition der Fabel selbst als Folge sich ergeben, das heißt: aus dem was vorhergegangen ist, muß ihr Eintreten als nothwendig oder als wahrscheinlich einleuchten; denn es macht einen großen Unterschied, ob etwas in Folge eines andern, oder nur nach demselben geschieht.

Eilftes Kapitel.

1. Plötzlicher Schicksalswechsel (Peripetie) ist der Umschlag der Dinge in ihr Gegentheil von dem bereits oben gesprochen worden ist[1]) und zwar, wie gesagt, ein solcher, der nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendig-

---

[1]) S. oben Poet. c. VII. § 7. und IX. 11. Vgl. Müller II. S. 143—149. — Was Aristoteles Peripetie nennt, ist (wie Vischer I. S. 290 bemerkt) „nicht Glückswechsel überhaupt, sondern ein ironisches Umschlagen des Glücks in das Gegentheil des Erwarteten und Erstrebten. Die Ironie der Umdrehung erstrebten Glücks in Unglück verdoppelt sich, wenn die Sache sich so verhält, daß neben dem Streben nach Größe und Glück die Anstalten hergehen, um gedrohtes Unglück zu vermeiden, und grade diese Anstalten das Gegentheil ihres Zwecks bewirken. Dieser Fall ist weniger rein bei Oedipus, weil hier das gedrohte Uebel ohne allen Zusammenhang mit einer frühern eignen Schuld irrationell geweissagt ist. Hingegen Ludwig XVI. stürzt grade durch die Ahnung und versuchte Abwehr eines Unglücks, die jedoch selbst geahnte Schuld ist, in's Unglück." — Daß der Begriff der Peripetie das Moment der Plötzlichkeit hat, darüber vgl. Vischer I. S. 290.

keit erfolgt [2]). So kommt im Oedipus [3]) Einer zum Oedipus, in der Absicht ihm eine Freudenkunde zu bringen und ihn von seiner Furcht in Bezug auf seine Mutter zu befreien, und bewirkte dadurch daß er ihm offenbarte wer er sei, das Gegentheil. Und im Lynkeus [4]), wo der Eine abgeführt

---

[2]) Ueber diese Gattung der Schicksalstragödie, „wo das Hauptgewicht auf den tragischen Ausgang der Handlung fällt, und die Aristoteles die verwickelte nennt (s. Kap. 10. § 2), vgl. Vischer IV. S. 1426. „Der König Oedipus ist das reinste Bild derselben. Allein dieselbe kann nur in der Poesie des klassischen Alterthums auftreten, und zwar deswegen, weil nur diese ein vorausgesetztes, neidisch auflauerndes Schicksal kennt, das sich nicht aus den Handlungen der Menschen entwickelt. Was den Griechen normal war, ist uns abnorm, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie.

[3]) Im „König Oedipus" des Sophokles. Wenn Aristoteles die Bezeichnung „König" wegläßt, so thut er es, weil er darauf rechnen kann, daß jeder Grieche, der lesen konnte, ohnedies verstand, welche von Sophokles' beiden Oedipustragödien er meinte; und wenn er auch den Namen Sophokles nicht ausdrücklich hinzusetzt, so lernen wir daraus, daß zu Aristoteles' Zeit jeder Leser wußte, daß wenn von einer Tragödie Oedipus ohne weitern Zusatz gesprochen wurde, eben nur der Sophokleischen gedacht werden konnte. Ebenso wie wir heute getrost den Tasso erwähnen können, ohne zu fürchten, daß jemand an ein anderes Drama als das Goethe'sche denken werde. Viele Dichter, selbst Aeschylus, hatten einen Oedipus gedichtet, aber ihre „Oedipe" zählten nicht gegen die Sophokleischen.

[4]) Titel einer verlorenen Tragödie des von Aristoteles mehrfach erwähnten (s. unten Kap. 18 und Rhetoric. II. 23) tragischen Dichters Theodektes aus der Stadt Phaselis in Lycien, deren Einwohner ihrem berühmten Mitbürger auf ihrem Marktplatze ein Standbild errichtet hatten, das Alexander bei seinem Aufenthalte daselbst feierlich bekränzte. Theodektes war ein persönlicher Freund des Aristoteles, starb jung — nur vierzig Jahre alt, — in Athen 339 v. Chr., und hatte doch bereits bei dreizehn Kunstwettstreiten dramatischer Aufführungen nicht weniger als

wird um zu sterben, und Danaos, der andere, ihm folgt um ihn zu tödten, geschah es daß in Folge des Ganges der Ereignisse der letztere umkam, während der erstere gerettet wurde.

2. Erkennung zweitens ist, wie schon der Name anzeigt, die aus Unwissen in Wissen stattfindende Wandlung, die entweder zu Freundschaft oder zu Feindschaft zwischen den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen führt. Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten, wie dies zum Beispiel in dem Oedipus der Fall ist [5]).

3. Es giebt allerdings auch noch andere Erkennungen, denn auch in Bezug auf leblose oder sonst irgend welche zufällige Dinge ereignet es sich manchmal, daß das Gesagte eintritt, und auch ob einer etwas gethan hat oder nicht gethan hat, kann Gegenstand der Erkennung sein; allein die wesentlichste für die Fabel und die wesentlichste für die (tragische) Handlung ist die zuvorbesagte [6]).

4. Eine derartige Erkennung und Peripetie wird nämlich entweder Mitleid in ihrem Gefolge haben oder Furcht, und Handlungen solcher Art sind es deren Nachahmung wie prinzipiell feststeht die Tragödie ist. Dazu kommt endlich noch,

---

acht Siege errungen. Von seinen fünfzig Tragödien sind uns nur noch zehn den Titeln und spärlichen Andeutungen nach bekannt, unter denen außer dem „Lynkeus", der das Schicksal des Gemahls der liebenden und barmherzigen Danaide Hypermnestra, auch ein Oedipus vorkommt. Danaus war der Vater der Hypermnestra, welcher seine Tochter als Verrätherin, weil sie den Lynkeus nicht getödtet hatte, vor das Volksgericht stellte, das sie jedoch freisprach. Wie Theodektes den Gang der Fabel dargestellt hatte, scheint er sich derjenigen Ueberlieferung angeschlossen zu haben, nach welcher Danaos durch das Rächerschwert des Lynkeus Thron und Leben verlor.

[5]) Sophocles Oedipus v. 924—1145.

[6]) Das heißt: eine solche Erkennung, welche zugleich mit einem Glücksumschlag (Peripetie) der betreffenden Personen, wie im Oedipus, verbunden ist. Vgl. § 2.

daß sowohl das Glücklichsein als das Unglücklichwerden an Ereignisse solcher Art geknüpft sein wird.

5. Da aber die Erkennung eine Erkennung zwischen verschiedenen Personen ist, so giebt es Erkennungen die nur einseitig in Bezug des Einen zu dem Andern statt finden, in Fällen wo nur der Eine als der wer er ist offenbar wird; andere dagegen wo es nöthig ist daß beide sich einander erkennen, wie z. B. die Iphigenia von dem Orestes erkannt wurde in Folge der Absendung des Briefes, während es für ihn von Seiten der Iphigenia einer andern Erkennung bedurfte[7]).

6. Was nun also die Fabel betrifft so haben zwei Bestandtheile derselben hier[8]) ihr Gebiet: plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung; aber es ist noch ein dritter vorhanden, das Pathos[9]). Von diesen drei Theilen sind plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung bereits besprochen; Pathos aber ist eine, Vernichtung oder Schmerz bewirkende, Handlung, wie zum Beispiel Tödtungen auf offner Scene und die (zuweilen vorkommenden) schweren Körperleiden, Verwundungen und was dergleichen mehr ist.

---

[7]) Euripides Iphig. Taur. 733 — 837, wo Orest die Schwester dadurch erkennt, daß sie ihm einen Brief an ihren Bruder nach Griechenland mitgiebt. Vgl. Müller II. 151.

[8]) hier, d. h. in der verwickelten Fabel.

[9]) Pathos = zunächst Leiden und Unglück in äußerlich sichtbarer Gestalt, Leiden der Natur; Schreckensscenen, wie im Sophokleischen Ajax. Vgl. Müller II. S. 152 — 153. Daneben gebraucht Aristoteles dafür den Ausdruck pathema (πάθημα). VI. § 1. XXIV. § 1.

Zwölftes Kapitel [1]).

1. Von den Bestandtheilen der Tragödie dagegen welche man als Formen anzusehen hat, haben wir früher [2]) gesprochen. Was aber den Umfang und ihre speziell unterschiedene Eintheilung betrifft, so sind es folgende: Prologos, Epeisodion [3]), Ausgang, Chorgesang; und zwar ist der letztgenannte theils Einzugslied theils Standlied. Diese gehören den gesammten Chorpersonen an, einzelnen dagegen die Gesänge von der Bühne und die zerfällten Gesänge (Kommoi).

2. Prologos (Vorakt) ist der ganze Theil der Tragödie der vor dem Einzuge des Chors voraufgeht [4]); Epeisodion der ganze Theil der Tragödie welcher zwischen ganzen Chorliedern mitteninne liegt [5]); Ausgang (Exodos) der ganze Theil der Tragödie hinter welchen ein Chorlied nicht mehr

---

[1]) Ueber den Inhalt dieses Kapitels vergleiche man Realencyclop. IV. 2. S. 2057 — 2060. Ritter erklärt dies ganze Kapitel für das Einschiebsel eines spätern Grammatikers. Die Erklärung der hier abgehandelten Materien gehört zu den schwierigsten in der griech. Literatur, und ist theilweise noch ein ungelöstes Problem.

[2]) c. VI. § 7 und ff.

[3]) d. h. etwa Auftritt. Die griechischen Tragödien waren nicht in Akte eingetheilt, doch hatten sie, wie wir aus Aristoteles lernen, gewisse äußerlich unterschiedene Abschnitte.

[4]) Oder wie Aristoteles in der Rhetorik sagt: (III. 14) Prologos ist in der Poesie, was in der Rede die Einleitung.

[5]) Ganze d. h. ununterbrochen fortgehende, ein Ganzes (ὅλον) bildende Chorgesänge sind die Eingangslieder (Episodia) und die Standlieder (Stasima) zum Unterschiede von dem durch das Einfallen des Dialogs oder des Gesangs von der Bühne herab unterbrochenen Chorgesange, der oft innerhalb der Auftritte, wie z. B. in der unten erwähnten Kommoi Statt hatte. (Nach Knebel.)

folgt[6]). Von der Chorparthie heißt Parodos (Eingangslied) der erste Vortrag des ganzen Chors[7]); Stasimon (Standlied) dasjenige Lied des Chors das keine Anapästen und Trochäen hat[8]), Kommos (zerfällter Gesang) endlich der

[6]) Diese Definition wie die folgenden paßt jedoch, wie Hermann bemerkt, eigentlich nur auf die Form der Tragödie, welche seit Sophokles herrschend war, denn die „Schutzflehenden" des Aeschylus schließen mit einem Chorliede, und in den „Eumeniden" desselben Dichters macht sogar ein anderer Chor als der frühere den Beschluß. Aristoteles hielt diese dreitheilige Form der Sophokleischen Tragödie für die beste, nach welcher die eigentliche Tragödie, d. h. die Darstellung der tragischen Handlung in drei Akte (wie wir sagen) durch das Dazwischentreten des Chors mit ganzen Liedern getheilt wurde. Wenn die uns erhaltenen Tragödien häufig mit einem anapästischem System des Chors schließen, so ist zu bemerken, daß solche Partien nicht als Lieder von Aristoteles angesehen werden, da anapästische Systeme nie gesungen, sondern bloß vom Chorführer gesprochen wurden.

[7]) „Hermann macht darauf aufmerksam, daß Aristoteles das Eingangslied den ersten Vortrag (λέξις), nicht aber den ersten Gesang des ganzen Chors nenne, und leitet dies daher, weil dasselbe zuweilen durch Anapäste, die der Chorführer recitirte, unterbrochen worden sei, wie z. B. in dem Eingangsliede von Sophokles' Antigone. Dadurch eben unterscheide sich auch das Eingangslied vom stetigen Gesange (Stasimon), daß der letztere von Anfang bis zu Ende und zwar vom ganzen Chor gesungen worden sei, und von dieser Continuität auch seinen Namen erhalten habe. Es geht aber aus der Definition hervor, daß wenn in vielen Tragödien der Chor schon vor dem Eingangsliede (welches z. B. im Oedipus auf Kolonos erst mit v. 668 eintritt) mit den auf der Scene handelnden Personen Rede oder Gesänge wechselt, solche Reden und Gesänge von dem Chorführer vorgetragen wurden." — Knebel.

[8]) d. h. keine anapästischen Systeme und keine trochäischen Tetrameter, weil diese eben nicht gesungen, sondern gesprochen wurden.

Klaggesang, an welchen die Chorpersonen und die Personen der Bühne[9]) gemeinsam Antheil haben.

3. Die Bestandtheile der Tragödie welche für die dichterische Form nothwendig sind, haben wir früher besprochen; was aber den quantitativen Umfang und die spezielle Eintheilung betrifft, so sind es die eben genannten.

Dreizehntes Kapitel.

1. Jetzt dürfte es an der Zeit sein nach dem bisher Gesagten zunächst die Untersuchung folgen zu lassen: was der Dichter bei der Komposition der Fabel zu erstreben und was er zu vermeiden suchen muß, und auf welchem Wege und mit welchen Mitteln der Endzweck[1]) der Tragödie erreicht werden kann.

[9]) Der Chor der griechischen Tragödie hatte seinen Platz in der Orchestra, welche tiefer als die Bühne lag, auf der nur die handelnden Personen der Tragödie erschienen. Man hat sich also hier einen Gesang zu denken, in welchen sich die Agirenden und der Chor theilten. Wenn nämlich in der Regel die handelnden Personen nicht sangen, sondern sprachen, so ging doch an leidenschaftlich bewegter Stelle ihre Rede in förmlichen Gesang über, in welchen denn auch gewöhnlich der Chor sich zu mischen pflegte. So entstand der Klaggesang (der Kommos), dergleichen in allen uns erhaltenen griechischen Tragödien, mit einziger Ausnahme von Aeschylus' Eumeniden, vorkommen." Knebel. Diese zwischen den Choreuten und den Personen der Tragödie vertheilten Gesangpartien dienen meist dem Ausdruck der Theilnahme des Chors an den Leiden und Entschließungen der Handelnden. Vgl. Witzschel (Realencyclopädie a. a. St. S. 2050).

[1]) Der Endzweck, d. h. die Aufgabe, welche sich die Tragödie stellt, oder wie Aristoteles nach seinem Sprachgebrauche so kräftig bezeichnend sagt, die „Leistung", das „Werk" (ἔργον), welches hervorzubringen ihr eigenthümlich und wesentlich ist. Diese Aufgabe und

2. Da wie wir gesehen haben, die Komposition in der vollkommensten Tragödie nicht eine einfache sondern eine verwickelte sein muß, und zwar in der Art, daß sie mitleidwerthe und furchtbare Ereignisse darstellt — denn dies ist das eigenthümliche dieser Art von Kunstdarstellung — so ist zuvörderst offenbar, daß in dem dargestellten Schicksalswechsel weder die tugendhaften Männer aus Glück in Unglück gerathend dargestellt werden dürfen — denn das ist weder mitleid- noch furchterregend, sondern empörend [2]), — noch die lasterhaften aus Unglück in Glück, — denn dies ist das Untragischste von Allem, weil es keins der Momente enthält, auf die es ankommt; es erregt nämlich weder unsere menschliche Theilnahme [3]), noch unser Mitleid oder unsere Furcht. Ebensowenig darf ferner umgekehrt der durchaus schlechte Mann aus Glück in Unglück gerathen. Denn eine solche Komposition hätte zwar das Moment unserer allgemein menschlichen Theilnahme, aber weder Mitleid noch Furcht. Jenes nämlich hat zum Gegenstande den der unverdient [4]) unglücklich ist, diese den der Unsres-

---

Leistung ist aber keine andere als die, in der Definition der Tragödie (Kap. VI.) anzugeben: daß der tragische Dichter „durch Mitleid und Furcht die Erleichterung der peinvollen Eindrücke, welche das Anschauen solcher mitleidvollen und furchtbaren Begebenheiten hervorbringt, bewirken, daß er durch seine Kunst diese Eindrücke reinigen und idealisiren soll."

[2]) Vgl. Lessing Hamb. Dramat. St. 82. (Werke VII. S. 367 ff. Lachm. und unsere Einleitung.)

[3]) „Es ist nicht philantropisch", sagt Aristoteles wörtlich, und bezeichnet damit jenes allgemeinste Gefühl der Zusammengehörigkeit und Theilnahme von Mensch zu Menschen, welches die Voraussetzung von Furcht und Mitleid wie von allen spezielleren positiven Affekten der Theilnahme und Neigung ist. Vgl. Ethic. Nicom. VIII. 1. §. 3.

[4]) „unverdient" sagt Aristoteles nicht: unschuldig, nicht ohne alle und jede eigne Schuld. Lear's Wort:

gleichen ist [5]). Ein solcher Ausgang kann daher weder unser Mitleid noch unsere Furcht erregen.

3. Es bleibt also nur der zwischen diesen beiden in der Mitte stehende übrig [6]). Ein solcher aber ist der, welcher einerseits ohne durch Tugend und Gerechtigkeit alles zu überragen, andererseits doch auch wieder nicht durch Schuld seiner Schlechtigkeit und Bosheit [7]) den Umschlag von Glück in Unglück erleidet, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar einer aus der Zahl derjenigen welche sich in hohem Ansehen und Glücke befinden, wie z. B. ein Oedipus, ein Thyestes und überhaupt die hervorragenden Männer solcher Geschlechter.

4. Damit hängt die Nothwendigkeit zusammen, daß die wohlkomponirte tragische Fabel vielmehr einen einfachen [8]),

---

„Ich bin ein Mann,
An dem man mehr gesündigt, als er sündigte!"

giebt hier die beste Erklärung, neben der Aristotelischen Auseinandersetzung über Mitleid und Furcht im fünften, achten und neunten Kapitel des zweiten Buchs der Rhetorik.

[5]) Die hier im Texte folgenden Worte: ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον sind eine absolut unnöthige von einem müssigen Leser an den Rand geschriebene und durch spätere Abschreiber in den Text gekommene Erklärung der Worte „jenes" und „dieses" im vorhergehenden Satze. Wir haben sie daher mit Ritter gestrichen.

[6]) nämlich als Erleider des tragischen Glückswechsels und Held der Tragödie.

[7]) Zur Bosheit (μοχθηρία) wird die allgemeine Schlechtigkeit (κακία) des Menschen, in Folge deren derselbe als ein κακός der Gegensatz des guten (ἀγαθός) ist, durch seine Handlungen, welche Andern Leid und Elend (μοχθόν) bereiten. — Ebenso wird durch „Tugend und Gerechtigkeit" die Qualität des tragischen Helden als Mensch und als Staatsbürger bezeichnet. Nach beiden Seiten hin darf er nicht über das Maaß der Menschheit hervorragen.

[8]) Aristoteles kommt hier auf die im achten Kapitel (besonders §. 4) betonte Einheit der Fabel, die sich hier auch in der Einheit

und nicht einen doppelten Ausgang haben muß, wie manche Aesthetiker behaupten, und daß der Schicksalswechsel in ihr nicht aus Unglück in Glück, sondern umgekehrt aus Glück in Unglück, nicht durch die Bosheit, sondern durch den bedeutenden Fehltritt eines Individuums wie es eben von uns beschrieben worden ist, oder das eher besser als schlechter ist [9]), geschehen muß.

5. Einen beweisenden Beleg dafür liefert auch die Geschichte der Tragödie. Vordem pflegten die Poeten alle Fabeln die ihnen vor die Hand kamen frischweg eine nach der andern

---

des Interesses bewähren soll, zurück, wenn er der tragischen Fabel mit einfachem Ausgange, mit der einen Schicksalswandlung (μεταβολή) des Helden aus Glück in Unglück den Vorzug giebt vor der tragischen Fabel mit doppeltem Ausgange, in welcher die eine Partei durch verdientes Unglück bestraft und die andere durch verdientes Glück belohnt wird. (Beispiel Odysseus und die Freier in der Odyssee). Diese letztere Art der Fabel mit doppeltem Ausgange hatten andere Aesthetiker, die wir nicht mehr kennen, empfohlen, und gegen sie ist die Polemik der Philosophen gerichtet. Wir sehen also, daß die Theorie der Tragödie schon vor Aristoteles in der griechischen Literatur vielfach behandelt worden war.

[9]) Diese Beschränkung seiner im vorhergehenden §. gegebenen Definition des tragischen Helden ist ebenso fein empfunden als wichtig für den auf das Ideale gerichteten Sinn der griechischen Tragödie, dem Aristoteles huldigt. Uebrigens ist stets festzuhalten, daß Aristoteles in diesen Bestimmungen immer nur die beste, die vollkommenste (καλλίστη s. §. 2 und 5), also gleichsam das Ideal einer Tragödie vor Augen hat, wenn er z. B. die Tragödie mit glücklichem Ausgange zu verwerfen scheint. Er schätzte einen Philoktet des Sophokles, oder die Taurische Iphigenia des Euripides gewiß nicht gering, aber er stellte sie tiefer als einen Oedipus und eine Antigone. — Wichtig sind hiefür c. VII. §. 7 und c. XI. §. 4, aus welchen Stellen man ersieht, daß der Philosoph, der überhaupt nie abstrakt rigoristisch ist, die Tragödie mit glücklichem Ausgange keineswegs unbedingt verworfen hat. — Vgl. auch Vischer: Aesthetik I. S. 299.

zu behandeln[10]). Jetzt aber hält sich die Komposition der schönsten Tragödien an wenige einzelne Häuser[11]), wie z. B. an einen Alkmäon, einen Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Telephus und andere ähnliche Personen die das Geschick traf, furchtbare Dinge zu leiden oder zu vollbringen.

6. Also noch einmal: die ästhetisch[12]) vollkommenste Tragödie ist das Resultat dieser Komposition. Darum sind auch die Kunstrichter im Irrthum, welche eben dies dem Euripides zum Vorwurf machen daß er dies in seinen Tragödien thut[13]) und daß dieselben in der Regel einen unglücklichen

[10]) Die Uebersetzung sucht den leisen Spott auszudrücken, mit dem Aristoteles hier, besonders in dem von ihm gebrauchten Ausdrucke ἀπηριϑμουν auf das Verfahren der alten tragischen Poeten vor der großen Blüthezeit des tragischen Dreigestirns zurückblickt, und wobei er eine für uns fast spurlos verlorene Literatur vor Augen hatte, aus welcher zu ersehen war, wie sich allmälig das Bewußtsein über das Wesen und die Bestimmung (über das ἔργον, s. Note zu c. XIII. §. 1) der Tragödie in den Dichtern selbst dahin entwickelt hatte: zu der Einsicht, daß, wie Vischer (Aesthetik I. S. 299) sagt, im Wesen des Tragischen selbst der Grund liege, warum die besondere Kunstform, in welcher es sich seinen höchsten Ausdruck giebt, die Tragödie, so wenig Stücke mit glücklichem Ausgange haben kann, und auch in diesen der glückliche Ausgang nur als das Ende langer Leiden erscheint. Vgl. Schlegel: Dramat. Vorless. I. S. 108 — 109.

[11]) Vgl. c. XIV. §. 10.

[12]) „ästhetisch“: so übersetze ich das κατὰ τὴν τέχνην, d. h.: „nach der Theorie der Kunst“, oder: „nach den Gesetzen der Poetik“, der poetischen Kunst“, — denn von dieser τέχνη handelt der Philosoph.

[13]) d. h.: daß er nach der von Arist. angegebenen Weise den Gang seiner tragischen Handlung komponirt. Aristoteles polemisirt hier auf's Neue gegen andere Aesthetiker, welche über das Wesen der Tragödie geschrieben hatten, und trägt kein Bedenken, ihrem überzarten Empfinden, dem das Schwere und Leidenvolle in den Konflikten und Katastrophen des Euripides nicht zusagte, den kräftigen Sinn der Masse

Ausgang haben. Dafür giebt es einen höchst schlagenden Beweis. Auf den Bühnen nämlich und bei den Aufführungen der Kunstwettstreite erscheinen solche Tragödien, wenn sie gut dargestellt werden, immer als die am meisten tragischen, und Euripides wenn auch in allem Uebrigen die Oekonomie seiner Stücke keineswegs gut zu heißen ist, erscheint doch jedenfalls wenn es auf das Spezifisch-Tragische ankommt, als der erste unter den tragischen Dichtern[14]).

7. Die zweite dem Range nach dagegen ist die gegenwärtig von Einigen als die erste hingestellte Komposition[15]), wo die Komposition eine doppelte ist und die Lösung für die Besseren und für die Schlechteren zu einem entgegengesetzten Ende führt. Sie gilt aber gegenwärtig für die erste wegen der Schwachherzigkeit des Publikums der Theater. Die Dichter

des Volks, die bei den Aufführungen das Publikum bildete, entgegenzustellen. Aristoteles Ansicht über dies Publikum ist ausgesprochen im dritten Buche der Politik (Kap. 6. §. 4. Kap. 11. Becker), wo es heißt: „die Gesammtmasse des Publikums (οἱ πολλοί) ist ein besserer Richter über die Leistungen der Musik und der Dichter, als Einzelne; denn dies vielfüßige, vielhändige und vielköpfige Wesen, welches gleichsam zu einem Menschen wird, schließt eben alles Verständniß aller einzelnen Theile eines Kunstwerks in sich.

14) Siehe die Einleitung.

15) Aristoteles sagt wörtlich: „Die zweite ist die von Einigen als erste bezeichnete Komposition (σύστασις), welche einerseits eine doppelte Komposition hat." Dies ist so nachlässig ausgedrückt (die Komposition, welche die Komposition als eine doppelte hat), daß ich vermuthe, das erste Mal sei das Wort σύστασις ein Einschiebsel, statt τραγῳδία, was aus §. 6 zu ergänzen war. — Das Präsens übrigens, dessen sich Aristoteles hier wie in §. 6. und 4 bei der Bezeichnung der Urtheile jener Kunstphilosophen bedient, gegen deren Ansichten er polemisirt, berechtigt uns zu der Annahme, daß wenigstens ein Theil derselben der Gegenwart angehörte. Ueber das doppelte Interesse in der Tragödie s. Schlegel: Dramat. Vorless. Th. II. S. 108. 95.

lassen sich nämlich von ihm beeinflussen und suchen es den Zuschauern nach Wunsch zu machen[16]). Nicht diese Lust ist aber die Lust, welche man von der Tragödie zu fordern hat[17]), sondern sie gehört mehr in den Bereich der Komödie. Denn mögen dort die Personen in der Fabel auch die heftigsten Feinde sein, wie z. B. Orestes und Aegisthos, so treten sie doch am Ende des Stücks als gute Freunde ab, und keiner wird vom andern ums Leben gebracht.

Vierzehntes Kapitel.

1. Es kann nun zwar das Furcht und Mitleid erregende aus der Darstellung fürs Auge[1]) gewonnen werden; es

---

[16]) Es gab also auch zu Aristoteles' Zeit schon Poeten, die ängstlich nach dem Publikum hinhorchten, und deren Sinn darauf gestellt war, zu ergründen: was das Publikum wünsche, um ihm sofort die begehrte Kost vorzusetzen. Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir in unsern Tagen. Denn während unsere großen Heroen, ein Goethe und Schiller, allein ihrem innern Drange folgend, vielmehr das Publikum beeinflußten, stimmten und bildeten, als daß sie sich um seine Wünsche und Launen bekümmert hätten, für die ein Goethe noch ein halb Dutzend Werther oder Götze, und Schiller noch ebensoviel Stücke im Geschmack der Räuber hätte schreiben mögen, geht jetzt das Streben Vieler in dem reinen Boutikierindustrialismus auf, zu bringen, was verlangt wird, und den Wind zu erkunden, woher und wohin er weht, um mit diesem zu segeln.

[17]) Vgl. c. XIV. §. 2 — 3 und c. XXVI. §. 7.

[1]) Ueber diese hat sich Aristoteles bereits oben c. VI. §. 19 ausgesprochen. Vgl. auch Lessing: Hamb. Dram. 80tes Stück (VII. S. 361 Lachm.), der unsere Stelle übersetzt hat. Dem Euripides macht Aristophanes (in den Fröschen v. 1063) dies Wirken durch den Gesichtssinn auf die Erregung des Mitleids im Zuschauer zum Vorwurf. Dort sagt Aeschylos zum Euripides:

kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, was das Vorzüglichere und die Weise des besseren Dichters ist. Denn auch ohne den Sinn des Gesichts ins Spiel zu bringen muß die Fabel so komponirt sein, daß der, welcher den Verlauf der Begebenheiten blos als Hörer vernimmt, in Folge dessen was da geschieht Schauer und Mitleid empfindet, wie das sicherlich bei einem der Fall sein wird, der die Fabel des Oedipus hört[2]).

2—3. Diese Wirkung hingegen durch die Darstellung fürs Auge ist weniger künstlerisch und abhängig von dem scenischen Aufwande der Choregie[3]). Die Dichter aber welche durch die Darstellung nicht das was Furcht, sondern lediglich das was Staunen erregt[4]) zu Wege zu bringen streben, haben gar nichts mehr mit der Tragödie gemein. Denn nicht alle und jede Lust soll man von der Tragödie verlangen, sondern

---

„Für's Erste: Du ließest in Lumpen gehüllt auftreten, die Könige waren,
Um des Mitleids werth sie zu zeigen dem Volk!"

[2]) Vgl. Müller II. S. 61 ff.

[3]) Der Dichter, der zur Erregung der tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht, oder wie hier Aristoteles sagt, des Schauergefühls (φρίττειν), die Wirkung durch den Gesichtssinn nöthig hat, steht als Künstler auf einer niedrigeren Stufe, und macht sich abhängig von dem, der für die Ausstattung und Inscenirung seines Stücks die Kosten zu tragen, oder wie es griechisch heißt, die Choregie zu leisten hat, die zu Athen eine kostspielige Sache und eine Leistung war, welche den reichsten Bürgern oblag. Näheres darüber in Pauly's Realencyclop. II. S. 235 — 236.

[4]) Aristoteles hat hier solche Dichter im Auge, welche mit den rohesten äußern Effektmitteln, mit Zaubererscheinungen und Wundern, mit Vorführung von Giganten und Titanen, Göttererscheinungen, Blitz und Donner und überhaupt mit den Paukenschlägen des Bühneneffekts auf diejenigen zu wirken suchen, die von der Tragödie verlangen, daß dieselbe ihnen äußerlich Ungeheuerliches und Wunderbares zur Erschütterung ihrer Nerven sichtbar vorführe.

die ihr eigenthümliche. Da es nun die aus Mitleid und Furcht durch Vermittlung der dichterischen Darstellung hervorgehende Lust ist, welche uns der Dichter bereiten soll, so liegt es am Tage, daß er dies [5]) in die dargestellten Thatsachen hineinzudichten hat.

4. Untersuchen wir jetzt, welche Art von Vorfällen in der Tragödie furchtbar oder mitleidswerth erscheinen. Nothwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Freunde, oder von Feinden gegen Feinde, oder von Personen die keines von beiden sind gegeneinander verübt werden. Wenn nun ein Feind den andern tödtet, so gewährt er uns weder in dem Augenblicke wo er die That vollbringt, noch während er mit ihrer Vollbringung umgeht, ein mitleidwürdiges Schauspiel, außer dem was aus der gewaltsamen That selbst, sofern sie ein Leiden ist, entspringt [6]). Ebenso

---

[5]) Dies, τοῦτο, d. h. die Fähigkeit, bei dem Hörer und Zuschauer die Empfindungen der Furcht und des Mitleids zu erwecken.

[6]) Ein Leiden nämlich für den, welcher getödtet wird. — Aus dieser Stelle geht klar hervor, was stets festzuhalten ist, daß Aristoteles Furcht und Mitleid der Zuschauer in der Tragödie immer nur auf das Thun und Leiden des Helden bezieht. Wenn ein Feind mit Absicht seinen Feind tödtet, wenn z. B. Orest den Aeghist erschlägt, so ist dies an sich noch kein tragisches Schauspiel für den Hellenen, und nimmt dessen Mitleid keineswegs in Anspruch, wenn schon die That selbst (αὐτὸ το πάθος vgl. Herodot I. 137), insofern ein Mensch durch sie den Tod erleidet, unser menschliches Mitgefühl erregen mag. Ganz unrichtig aber erklärt Ritter (p. 180) den Sinn des Philosophen, wenn er meint, Aristoles nenne einen solchen Fall untragisch, weil wir mit einem absichtlichen Mörder, der also nicht unschuldig sein könne, kein Mitleid zu fühlen vermögen und eben so wenig tragische Furcht empfinden können, weil sich kein Zuschauer in seine Stelle versetzen, d. h. fürchten könne, im ähnlichen Fall werde er selbst ähnlich handeln. Grade umgekehrt verhält sich die Sache. Daß ein Feind den andern vernichtet, erschien dem kräftigen Sinne der Alten durchaus in der Ordnung, und jeder Hellene würde an Orest's Stelle den Aeghist mit be-

wenig wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber die zerstörenden Leidenschaften in solchen Verhältnissen ausbrechen, deren Wesen die Liebe ist, also wenn z. B. ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn seine Mutter tödtet oder zu tödten beabsichtigt, oder sonst etwas der Art thut, — solche Stoffe muß der Dichter suchen [7].

5. Was nun die von der Sage fertig überkommenen Fabeln anlangt so ist es dem Dichter nicht gestattet dieselben aufzulösen [8], das heißt: er darf zum Beispiel nichts daran ändern, daß Klytämnestra von der Hand des Orestes und Eri-

---

stem Gewissen erschlagen haben. Der Thäter ist daher kein Gegenstand des tragischen Mitleids für den Zuschauer, der höchstens sich eines augenblicklichen menschlichen Mitgefühls für den Sünder, den der Rächer erschlägt, nicht erwehren kann.

[7]) Vgl. Vischer: Aesthetik I. S. 313: „Diese Stelle enthält einen sehr treffenden Wink für die wahrhaft tragischen Kollisionen, ist aber keineswegs allein für die vorliegende dritte Form des Tragischen (Kollision zweier gleichberechtigten Mächte vertreten durch zwei in Gegensatz gerathende Personen) — sondern die Worte des Aristoteles gehen ebenso auf die zweite Form, die einfache Schuld wie auf die dritte, den tragischen Konflikt. Denn wenn ein Bruder den Bruder u. s. w. tödtet, so kann dies geschehen aus Haß überhaupt und Schlechtigkeit, wie es Richard III. thut, es kann ihn aber auch ein berechtigtes Pathos dazu treiben, wie den Polyneikes gegen Eteokles, der ihm seinen Antheil der Herrschaft über Theben verweigert. Tragisch ist auch die erstere Form, denn sie verletzt, was durch Liebe gebunden sein soll; tragischer aber die letztere, denn hier erst geräth mit der Liebe ein anderes Gesetz in Streit, das Recht, dem nicht Genüge gethan werden kann, ohne jene zu verletzen. Aristoteles hat beide Formen nicht unterschieden."

[8]) Eine von der Ueberlieferung gegebene Fabel „auflösen" nennt es Aristoteles, wenn der Dichter sie in ihrer wesentlichsten Komposition alterirt, wenn er z. B. die Orestesfabel so behandelt, daß in seiner Darstellung die Mutter nicht vom Sohne getödtet wird.

phyle von der Hand des Alkmäon stirbt. Selbst zu erfinden ist dagegen seines Amts und die überlieferten gehörig zu benutzen.

6. Was ich aber unter „gehörig" verstehe will ich sofort deutlicher erklären.

Die Handlung kann nämlich einerseits in der Weise vor sich gehen, wie die alten Dichter darzustellen pflegten, daß die Handelnden wissen was, und die Personen kennen, an denen sie es thun, gleichwie auch Euripides seine Medea als Mörderin ihrer Kinder dargestellt hat. Sie kann aber auch so vor sich gehen, daß die Handelnden zwar die That thun, aber daß sie sie thun ohne im Moment der That das Furchtbare derselben zu kennen und erst nachher das freundschaftliche Verhältniß[9]) erkennen, wie Sophokles' Oedipus. Dort fällt nun zwar die That außerhalb des Drama's, Beispiele aber wo sie in der Tragödie selbst geschieht, sind der Alkmäon des Astydamas[10]) oder der Telegonos in dem „verwundeten Odysseus"[11]).

7. Nun ist daneben noch ein dritter Fall möglich, daß nämlich derjenige welcher im Begriffe ist irgend eine solche

---

[9]) Das zwischen ihnen und denen, welche ihrer That als Opfer gefallen sind, obwaltet; — wie Oedipus erst später erfuhr, daß der von ihm erschlagene übermüthige Mann sein Vater gewesen war.

[10]) Astydamas hießen zwei tragische Dichter, Vater und Sohn, beide Athener und Verwandte des Aeschylos. Ueber die auch von Sophokles und Euripides behandelte Sage von Alkmäon vgl. Realencycl. I. S. 314. Knebel zu Arist. Rhetor. II. 23. Alkmäon tödtet in dem von Aristoteles angeführten Stücke des Astydamas seine Mutter, ohne zu wissen, daß sie es sei.

[11]) Nach Athenäus war Chäremon (s. die Bemerkung zu c. I. §. 9) der Dichter dieses Stücks, in welchem Telegonus, der Sohn des Odysseus und der Kirke (Realencycl. V. S. 868 — 869), seinen Vater tödtete, ohne ihn zu kennen. Athen. XIII. p. 562 F. und p. 608 E.

schwere That aus Unwissenheit zu begehen zur Erkenntniß[12]) kommt, bevor er sie ausführt.

Damit sind alle möglichen Fälle erschöpft; denn nothwendig vollbringt entweder der Handelnde seine That, oder er vollbringt sie nicht, und ebenso weiß er entweder was er thut, oder er weiß es nicht.

Hier ist nun der Fall, daß einer der die Natur seiner That zwar kennt, aber sie dennoch thun will und doch nicht vollführt, der verwerflichste. Denn das Frevelhaftgräßliche des Eindrucks bleibt, ohne daß ein solcher Fall tragisch wäre, weil das Erschütternde der vollbrachten That fehlt. Darum komponirt auch kein Dichter so, wenige seltene Fälle ausgenommen, wie z. B. in der Antigone Hämon den Kreon[13]) (tödten

[12]) d. h.: Zur Erkenntniß der wahren Natur seiner That, indem er erfährt, wer der Gegenstand derselben ist. Vgl. die interessante Parallelstelle in Aristoteles' Kritik der Platonischen Weiber- und Kindergemeinschaft. Polit. II. c. 1 §. 14.

[13]) Gruppe (Ariadne S. 556), Müller a. a. O. II. S. 155 und Ritter halten diese Stelle von „darum" — bis „Kreon" ganz oder theilweise für das Einschiebsel eines spätern Lesers der Poetik, weil sie einen ungerechten Tadel des Sophokles in sich schließe. Mit Unrecht. Die Bemerkung des Aristoteles über das unnütz Gräßliche des Eindrucks, den ein solcher bewußter Vorsatz zu einer That macht, deren frevelhafte Natur der, welcher sie thun will, in ihrem vollen Umfange kennt und die er am Ende doch nicht vollzieht, ist ebenso fein und richtig, als das Beispiel der Ausnahme gut gewählt. Denn Aristoteles tadelt den Sophokles ganz und gar nicht, er führt vielmehr das Verhalten Hämons in der Antigone gegen seinen Vater Kreon als einen der seltenen Fälle an, wo der Dichter sich erlaubte, scheinbar gegen die von ihm hier aufgestellte allgemeine Regel zu verstoßen. Bekanntlich ruft Hämon bei Sophokles (Antig. v. 7474) in der Leidenschaft höchster Verzweiflung seinem Vater, der sich nicht erbitten lassen will die Antigone, seine Braut, zu begnadigen, die Worte zu:

„So stirbt sie also! Doch ihr Tod reißt Einen mit!"

Der Vater versteht diese Worte als eine gegen ihn gerichtete Drohung,

will aber nicht tödtet.) Dem zunächst steht der Fall, wo der Handelnde die That ausführt[14]).

8. Besser ist es jedoch wenn der Handelnde seine That vollbringt ohne ihre eigentliche Natur zu kennen, nach der

---

und auch der Zuschauer, der das Stück zum erstenmale sah, mochte sie schaudernd so deuten. Denn, wie Knebel richtig bemerkt: die Aufregung des um Rettung seines Theuersten ringenden Hämon begünstigte diese Auffassung seiner Worte, während das Interesse des Zuschauers für die hochherzige Jungfrau darin eine Hoffnung zu ihrer Rettung fand, obwohl erbebend, daß diese Rettung um den Preis eines Vatermordes erkauft werden sollte; und doppelt erschütternd mußte darum in diesem Widerstreite der Gefühle die Katastrophe wirken. Denn durch diese erfahren wir erst den eigentlichen Sinn jener Worte Hämons. Hermann ist gleich bei der Hand anzunehmen: „Aristoteles habe den Sinn dieser Worte mißverstanden (male intellexerat Antigonae v. 752!) und somit ein falsches Beispiel angeführt." Aristoteles den Sophokles mißverstehen!! Und das in einer Sache, wo ein Mißverstand selbst für einen heutigen Leser nicht möglich ist, falls er das Stück durchgelesen hat! Nein, der große Denker hatte dem Sophokles tief in's Herz gesehen. Er hatte gesehen, daß Sophokles in diesen doppelsinnigen Worten Hämons die furchtbare Seelenlage ausdrücken wollte, in welcher der auf's Aeußerste gebrachte Jüngling und Liebende zwischen Mord und Selbstmord schwankend nur das eine weiß: „dieser Mord der unschuldigen Geliebten wird mich zu einer furchtbaren That treiben!" Aristoteles führt also das Beispiel aus der Antigone als einen der seltenen berechtigten Ausnahmefälle an, wo der Dichter den Handelnden selbst einen Augenblick an eine That, wie ein Vatermord ist, denken lassen kann, ohne daß er sie ausführt. Denn das μιαρόν, das Gräßliche des Eindrucks, wird entschuldigt durch die Situation des durch die Härte des Vaters zur Verzweiflung gebrachten Jünglings und gesühnt durch den eignen freiwilligen Tod desselben.

[14]) d. h.: „nächst dem eben besprochenen Falle hat am wenigsten Werth als tragischer Stoff der zweite Fall, wo der Handelnde, wissend, mit wem er es zu thun hat, sich die That vorsetzt und sie auch vollbringt." Knebel.

Ausführung aber dieselbe erkennt; denn einerseits bleibt hier das Frevelhaftgräßliche fern, während andrerseits die nachfolgende Erkenntniß von erschütternder Wirkung ist.

9. Am wirksamsten jedoch ist der letzte Fall; ich meine einen solchen wie im Kresphontes[15]) wo die Merope im Begriffe steht ihren Sohn zu tödten, ihn aber nicht tödtet, sondern ihn vorher erkennt, und in der Iphigenie wo die Schwester den Bruder, und in der Helle wo der Sohn, im Begriff seine Mutter auszuliefern, sie erkennt.

10. Deßhalb nämlich halten sich, wie bereits früher gesagt worden ist[16]), die Tragödien in dem Kreise einiger wenigen Geschlechter. Denn indem die tragischen Dichter sich nach Stoffen umsahen, wurden sie nicht durch die Regeln der Kunst sondern durch des Zufalls Gunst[17]) dahin geführt, in ihren tragischen Fabeln solche Wirkungen anzubringen. Sie

[15]) Man vgl. Lessing's treffliche Auseinandersetzung in der Hamburger Dramaturgie, Stück 37 — 40. Werke VII. 164 — 187. Lachm. Von dem „Kresphontes" des Euripides sind noch eine Anzahl (23) Bruchstücke erhalten. Aus der Taurischen Iphigenie desselben Dichters gehört hierher die Scene v. 775 ff. Von der Tragöde „Helle" wissen wir nichts. Valckenaer substituirt dafür an unserer Stelle die Euripideische Tragödie Antiope (Diatribe p. 62 ed. Lips.).

[16]) Nämlich c. XIII. §. 5. — „Deshalb" d.h. wegen der vielfachen von Aristoteles aufgezählten Bedingungen, welche zu einer guten tragischen Fabel gehören, und die sich in der überlieferten und ausgebildeten Sage nicht häufig schon fertig vorfinden, während doch wiederum der Dichter an solchen fertigen Fabeln nichts Wesentliches ändern darf. (S. oben §. 5.)

[17]) Ich habe versucht das allitterirende Wortspiel, (*ἀπὸ τέχνης — ἀπὸ τύχης*) welches in der Ausdrucksweise des Aristoteles liegt, wiederzugeben. Er will sagen, daß wie überhaupt aller Theorie immer erst die Praxis vorausgeht, so auch die alten Dichter der Tragödie, nicht aus klarem künstlerischen Bewußtsein über das Wesen ihrer Kunst (*οὐκ ἀπὸ τέχνης*), sondern aus einem glücklichen Instinkte (*ἀπὸ τύχης*) die gesuchten wirksamen Stoffe zu finden geleitet wurden.

sind also gezwungen, sich in allen solchen obengenannten Häusern häufig einzufinden[18]) in denen Leidensschicksale der gedachten Art sich zugetragen haben.

Damit wäre denn über die Komposition der Thatsachen und wie die tragischen Fabeln beschaffen sein müssen genügend gesprochen.

Fünfzehntes Kapitel.

1. Was nun weiter die Charaktere betrifft, so sind es vier Punkte, auf die der Dichter sein Augenmerk richten muß. Der eine und wichtigste derselben ist, daß sie sittlich tüchtige sind[1]). Die tragische Person wird sittlichen Charakter

[18]) Auch hier erlaubt sich der ernste Denker einen leisen Scherz im Ausdrucke zur Erklärung der Thatsache, die wie es scheint, schon zu seiner Zeit manchen Kunstrichtern auffällig geworden ist, daß nämlich die tragischen Dichter wieder und immer wieder dieselben Stoffe, dieselben Schicksale und Erleidnisse (πάθη) derselben Familie und Häuser der Labdakiden, Atriden u. s. f. in ihren Tragödien behandelten. Sie müssen sich wohl, sagt er, in diesen Häusern, von denen ich oben gesprochen habe (s. §. 5), versammeln und gleichsam Rendezvous geben (denn dies bedeutet ἀπαντᾷν z. B. in Arist. Polit. VI. 2. 7), weil sie sonst nirgends vorfinden, was sie suchen und brauchen.

[1]) Vgl. c. II. §. 4. c. XIII. §. 1—4. Es ist immer nur von dem sittlichen Charakter des Helden, der Hauptperson oder der Hauptpersonen der Tragödie, die Rede. Lessing (Hamb. Dramat. Stück 83. VII. S. 371 — 373. Lachm.) hat diesen Punkt etwas kurz behandelt, und die ausführliche Erklärung, die er an einem andern Orte geben wollte, nicht gegeben. A. Schlegel (Dram. Vorless. I. S. 105 ff. und 205) und Fr. Schlegel (Werke Th. 5 S. 134 ff.) sind gleichfalls nicht im Kerne der Sache. Dieser Kern ist die Absicht, die Proairesis, wörtlich: „der Vorsatz" (vgl. Biese: Philos. d. Arist. II. S. 248 ff.), der das Thun des Handelnden bestimmt. Die beste Erklärung giebt Aristoteles selbst in seiner Rhetorik (III. c. 16).

überhaupt haben, wenn, wie oben gesagt wurde[2]), ihr Reden oder ihre That irgend eine Absicht ans Licht stellt; und im speciellen Falle sittlich tüchtigen Charakter, wenn diese eine sittlich tüchtige ist[3]). Solche sittliche Tüchtigkeit ist möglich bei jeder Menschengattung, denn auch ein Weib kann sittlich

„Was ist es, fragt er dort, was einer Erzählung der Thatsachen sittliche Farbe giebt? Dazu dient erstens, daß man seine Absicht (προαίρεσιν) kund giebt. Nach der Beschaffenheit dieser letzteren richtet sich auch die Beschaffenheit des Charakters (des ἦθος). Die Beschaffenheit der Absicht aber hängt von dem Endzwecke (τῷ τέλει) ab." Wer also einen sittlich guten Endzweck bei seinem Thun vor Augen hat, kann zwar durch sein Handeln mit anderen sittlichen Pflichten in Kollision gerathen, ja gegen diese sündigen; aber sein Charakter bleibt darum doch ein sittlich tüchtiger (ein χρηστός). Beispiele: Orestes, der in Pflicht der Blutrache die Mutter tödtet; Oedipus, der seinen Vater unwissend zwar und in anscheinend gerechter Vergeltung eines Angriffs erschlägt, aber doch darin fehlt, daß er, dem geweissagt war, daß er seinen Vater erschlagen werde, nicht jeden ältern Mann verschont; Antigone gegenüber dem Gesetze des Staats, das Kreon, Kreon gegenüber der Antigone, die das ungeschriebene Gesetz der Pietät vertritt. Sie alle begehen schwere Versündigungen (ἁμαρτίαι); aber ihre sittliche Absicht (ihre προαίρεσις) an sich ist eine gute, weil ihr Zweck ein guter ist, und somit sind und bleiben sie selbst in ihren schweren Thaten sittlich tüchtige Menschen und Gegenstände unserer Theilnahme. Wenn aber ein Mensch aus gemeiner Absicht, aus niedrigem Eigennutz handelt wie Menelaos in Euripides' „Orestes" (s. unten §. 5), so ist er eben kein honnetter Charakter, kein χρηστός, sondern ein Lump, und als solcher gehört er nicht in die Tragödie, zumal wenn die Fabel, das Sujet selbst einen solchen Charakter und solches Handeln nicht, wie Arist. hinzusetzt, mit innerer Nothwendigkeit fordert. Das griechische χρηστός ist das altdeutsche frum. (S. Vischer I. S. 304.)

[2]) S. c. IV. §. 16—17.

[3]) Die in den meisten Ausgaben und einigen Handschriften stehenden Worte φαῦλα μὲν ἐὰν φαύλη ᾖ sind ein unnützes Einschiebsel eines Lesers, der den Sinn des Aristoteles nicht verstand.

tüchtig sein, und ein Sklav, obschon vielleicht von beiden das eine ein geringeres Wesen (als der Mann), der andere im Allgemeinen betrachtet[4]) ein schlechtes und armseliges ist.

2. Der zweite Punkt begreift das Angemessene[5]). Es giebt z. B. allerdings einen tapfern Charakter; aber es ist für ein Weib im Allgemeinen nicht angemessen, daß sie tapfer oder gewaltig sei[6])

---

[4]) ὅλως = im Allgemeinen betrachtet, steht entgegen dem τρόπον τινα d. h. „in gewisser Beziehung genommen" Vgl. Arist. Hist. Anim. I. c. 8 §. 3. Schneider. An und für sich kann der Sklave als solcher nach Aristoteles und den Begriffen der Alten keinen Anspruch darauf machen, ein Χρηστός zu sein. Sofern er Sklave ist, ist er ein verächtliches, elendes, schlechtes Wesen, ein φαῦλον, der Gegensatz zu dem Tüchtigen und Guten, zu der Tugend des freien Mannes und Bürgers, der mit einem Sklaven als solcher so wenig einen sittlichen Zusammenhang haben kann, als mit einem „seelenlosen Werkzeuge", denn das ist der Sklave im Verhältniß zu dem Freien. Aber als Mensch zum Menschen kann er mit ihm einen solchen haben nach dem Urtheile des sehr christlich denkenden Stagiriten. S. Eth. Nicomach. VIII. c. 11 §. 6 — 7. Als Mensch betrachtet kann daher auch der Sklave einen gewissen Anspruch auf sittliche Tüchtigkeit machen. Ueber das Verhältniß des Weibes zum Manne vgl. Arist. Eth. Nicomach. VIII. 7. 1; 10. 5; 12. 7. Die Frau hat nach Arist. die höhere Natur des Mannes anzuerkennen (Polit. I. c. 2. vgl. I. 5. §. 7), sie darf nicht herrschen außer in ihrem Kreise; aber sie hat als Weib ihre bestimmte sittliche Tüchtigkeit, ihre ἐπιεικεία (Ethic. Nicomach. VIII. 12. 7), welche der Mann respektiren muß, obschon an und für sich ihr Geschlecht das schwächere, untergeordnete ist. Die physiologische Begründung hiervon giebt Aristoteles in seiner Thiergeschichte IX. 1, wo nur moderne Weichlichkeit eine ungerechte Härte gegen das weibliche Geschlecht finden kann.

[5]) Ausführlich behandelt diesen Punkt der dichterischen Charakteristik Horatius in der Dichtkunst v. 114 — 124. Aristoteles oder sein Epitomator faßt sich darüber sehr kurz.

[6]) tapfer d. h. „männlich" (ἀνδρεῖον). Schon die Sprache ist

3. Der dritte Punkt ist die Uebereinstimmung des geschilderten Charakters mit der Ueberlieferung, denn dies ist etwas anderes als die Forderung, daß der Dichter den Charakter sittlich und angemessen halten soll, wie früher gesagt ist [7]).

4. Der vierte Punkt endlich ist die Konsequenz [8]). Denn selbst in dem Falle, wenn die Person, welche Gegenstand der dichterischen Darstellung bildet, inkonsequent ist und dem Dichter ihren Charakter als einen solchen vorschreibt, muß dennoch derselbe konsequent inkonsequent gehalten werden.

5. Ein Beispiel von Schlechtigkeit des Charakters ohne

hier belehrend. — Aristoteles will sagen, daß z. B. selbst bei einer Medea, die doch gewiß in der überlieferten Sage wie in der Tragödie als „tapfer und gewaltig" erscheint (sit Medea ferox invictaque sagt Horat. Poet. v. 123), doch das Weibliche nicht ganz zurücktreten dürfe.

[7]) Nämlich c. IX. §. 6 verglichen mit c. XIV. §. 5. Die Charaktere des tragischen Dichters müssen sich an die fertige und bekannte Charakteristik der Ueberlieferung halten. Der Odysseus, der Ajax in der Tragödie müssen den Homerischen so ähnlich sehen (ὁμοῖον), daß jeder sie erkennt, keiner einen fremden Zug in ihnen wahrnimmt. Also: so wenig der tragische Dichter „die Fabel selbst auflösen" darf (s. c. XIV. §. 5), sondern ihr treu bleiben muß in allem Wesentlichen, so muß er sich auch in der Charakteristik an das Gegebene anschließen. Vgl. §. 8 dieses Kapitels.

[8]) Von dieser handelt Horatius in seiner Poetik v. 119—127. „Stetige Einheit mit sich ist das Hauptmerkmal des Charakters im Drama. Aristoteles fordert namentlich die Konsequenz, und wäre es auch die Konsequenz der Inkonsequenz (die Stetigkeit der Unstetigkeit. Vischer: Aesth. II. S. 196). Die neuere Romantik hat grundsätzlich kernlos schwankende selbst in der Inkonsequenz inkonsequente Charaktere geliebt, und war eben darum vor Allem durch und durch undramatisch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie soll ein klares Verhältniß im Gegensatze der Wechselwirkungen stattfinden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt?" Vischer: Aesth. IV. S. 1383.

aß dieser Charakter von der innern Nothwendigkeit der Dichung gefordert wird, ist der Menelaos[9]) im (Euripideischen) Orestes; von unpassender und unangemessener Charakteristik die Jammerklage des Odysseus in der (Euripideischen) Skylla, und die lange gelehrte Rede der Melanippe; von inkonsequenter endlich die Iphigenie in Aulis, wo die demüthig um ihr Leben flehende keinen Zug hat von der Iphigenie im späteren Verlauf des Stücks[10]).

[9]) Auch der alte unbekannte Kunstrichter, der den „Inhalt" des Euripideischen „Orestes" geschrieben hat, sagt von dem Stück: „es gehört zu den auf der Bühne sehr gefallenden, und doch ist es das schwächste hinsichtlich der Charaktere. Denn außer Pylades sind sie alle Lumpen" (φαῦλοι). Aristoteles hebt den Menelaos als ein Beispiel unnöthiger Gemeinheit und Schlechtigkeit (im Gegensatze zu der von ihm für die tragischen Charaktere geforderten „sittlichen Tüchtigkeit") hervor, weil Euripides demselben, ohne durch die innere Nothwendigkeit seines Sujets und ohne durch die Tradition dazu berechtigt zu sein, den gemeinen Zweck andichtete, den Orestes um seine Erblande zu bringen und sich in deren Besitz zu setzen. Solche Gemeinheit der Triebfeder in der Tragödie ist es, die den Charakter schlecht, d. h. lumpig (φαῦλον) erscheinen läßt. Euripides aber hatte die Tendenz, der Feindschaft seiner athenischen Zeitgenossen gegen Lacedämon, mit dem man im Kriege war, zu schmeicheln, indem er den Lacedämonischen Helden als einen Schuft darstellte, und er verfehlte seinen Zweck freilich nicht (s. Markland zu Eurip. Iphig. Aul. v. 304 und die Scholiasten zu Eurip. Orestes v. 361. 760. 903), zog sich aber die gerechte Rüge des Aristoteles und aller derer zu, die von dem wahren Dichter verlangen, daß er vor allen Dingen durch sittliche Gewissenhaftigkeit „auf einer höheren Warte, als auf den Zinnen der Partei stehe."

[10]) Die sämmtlichen in diesem Paragraphen tadelnd angeführten Beispiele fehlerhafter Charakterbehandlung sind aus Tragödien des Euripides genommen, denn auch die sonst nirgend weiter erwähnte „Skylla" wird eine Euripideische Dichtung gewesen sein, da sie hier unter lauter solchen erscheint. In „Jammerklagen" seiner Helden war

6. Der Dichter muß aber in seinen Charakteren, grade wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen[11]), immer entweder auf das Nothwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; das heißt also: daß ein so oder so beschaffener Mensch so oder so spricht oder handelt, und daß grade diese Handlung auf diese folgt, muß entweder nothwendig oder wahrscheinlich sein.

---

der auf Rührung spekulirende Euripides überhaupt stark bis zum Uebermaß, wofür ihn Aristophanes gegeißelt hat, mit dem er in ästhetischer und politischer Feindschaft lebte. Eine solche bis zum Unmännlichen weichliche Jammerklage wird die des Odysseus in der „Skylla" gewesen sein. Von der Tragödie Melanippe ist uns glücklicherweise genug erhalten (bei Dionys. Halic. Rhetor. p. 103), um die Gerechtigkeit des Aristotelischen Urtheils über die „breite Auseinandersetzung" (ῥῆσις) der blaustrumpfenden Euripideischen Heldin zu erhärten. Melanippe, heimlich von Neptun geschwängert hat zwei Kinder geboren, die sie aus Furcht vor ihrem Vater im Kuhstalle versteckt. Als der Vater sie dort findet und einfältig genug sie für Mißgeburten seiner Kühe hält, und zu tödten befiehlt, erscheint Melanippe von Mutterliebe getrieben, und rettet ihre Kinder, die sie doch als solche nicht anerkennen will, indem sie ihrem Vater in einer langen physiologisch-philosophischen Rede, von der sich noch Fragmente erhalten haben, auseinandersetzt, daß es ein unphilosophisches Vorurtheil sei, gegen solche Wunder und Mißgeburten Abscheu zu haben, und daß die Kinder ganz wohl auf natürlichem Wege von Kühen geboren sein könnten. Diese doktrinäre Aufklärerei der Zeit des Euripides, welche der Dichter einer Heroine der uralten Fabelzeit in den Mund legt, ist „das Unpassende und Unangemessene", was Aristoteles tadelt. — Ueber die Inkonsequenz des Charakters der Iphigenie in der Euripideischen „Iphigenie in Aulis" (vgl. v. 1211 — 1252 mit v. 1368 — 1401) können wir selbst noch urtheilen, und müssen die Richtigkeit des Aristotelischen Tadels der unmotivirten Wandlung des Charakters im Wesentlichen zugeben. Es ist derselbe Tadel, der den Charakter des Prinzen von Homburg in des Romantikers Heinrich von Kleist bekannter Dichtung trifft.

[11]) Vgl. c. IX. §. 1. c. VII. §. 7.

7. Somit ist es einleuchtend, daß auch die Lösungen der tragischen Fabeln aus der Fabel selbst sich ergeben müssen und nicht, wie in der Medea, durch Maschinerie, oder wie in der Iliade in der Abfahrtsscene[12]. Vielmehr ist die Anwendung solcher (göttlichen) Maschinerie auf alles dasjenige zu beschränken, was außerhalb der dramatischen Handlung fallend entweder der Zeit nach vorherging und der Art ist, daß es ein Mensch nicht wissen kann, oder der Zeit nach später geschieht und demnach einer Vorausverkündigung und Meldung bedarf; denn den Göttern legen wir die Fähigkeit bei, Alles zu sehen[13]. Aber der Vernunft widerstreitendes darf nichts

[12]) Aristoteles verlangt überall eine aus der Natur der Sache d. h. aus dem Wesen des Vorgangs (der Fabel) selbst sich ergebende Lösung der tragischen Fabel. Wenn bei Euripides die Medea sich mit den Leichen ihrer gemordeten Kinder auf dem geflügelten Drachenwagen des Helios zum Aegeus rettet und sich der Rache des Vaters und Gatten entzieht (Eurip. Med. 1264 und 1288 Elmsley.), so ist das eine schlechte, weil rein äußerliche und willkürliche Lösung der Verwicklung. — Ob das zweite Beispiel auf die Intervention der Athene in Homers Iliade (Il. v. 155 ff.) sich bezieht, oder wie Andere meinen, auf den Ausgang des Sophokleischen Philoktet, welches Stück auch den Titel „Iliums Zerstörung" gehabt haben soll, will ich nicht entscheiden, glaube aber das Erstere. Der Tadel des Aristoteles trifft hier nicht den Homer, sondern nur den tragischen Dichter, der eine solche im Epos erlaubte Intervention eines deus ex machina, eine solche epische Maschinerie zur Lösung einer Verwicklung, wie sie in der angegebenen Stelle der Homerischen Dichtung vorkommt, in einer Tragödie anwenden wollte. Wenn die Kritiker der Aristotelischen Poetik dies bedacht hätten, so würden sie sich viel unnöthige Mühe haben ersparen können. Auch Platon nennt (Cratyl. p. 425 d.) die Lösung durch einen Deus ex machina bei den Tragödiendichtern einen elenden Nothbehelf.

[13]) Iphigenia, die Goethesche, betet zur Artemis:
„Weise bist du und siehest das Künftige,
Nicht vorüber ist dir das Vergangene."

in dem Gange der Begebenheiten[14]) sein, sondern alles was der Art etwa der tragische Dichter anwendet, muß außerhalb der Tragödie liegen, wie dies z. B. in dem Oedipus des Sophokles[15]) der Fall ist.

8. Da aber ferner die Tragödie eine Darstellung von Personen und Charakteren ist, welche edler und besser sind, als die Menschen der Gegenwart[16]), so muß der Dichter es den Meistern in der Portraitmalerei nachthun, die ebenfalls während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, die Portraits zwar ähnlich machen, aber zugleich idealisiren[17]). So muß auch der Dichter, wenn er Zornmüthige oder Leichtsinnige oder Leute mit dem Gepräge anderer derartiger Charaktereigenthümlichkeiten darstellen will, sie dabei doch als tüchtige Menschen

---

14) in der Tragödie natürlich.

15) Was hier Aristoteles meint, wird von ihm weiterhin Kap. XXIV. §. 10 ausführlicher erklärt.

16) Ich lese: ἢ καθ' ἡμᾶς statt des einfachen ἡμᾶς, welches sinnlos ist. Nie und nirgends hat Aristoteles in der Poetik gesagt: „Wir müssen das und das beobachten" statt: „der Dichter muß das und das thun." Und obschon kein Ausleger und Herausgeber an diesem „Wir" Anstoß genommen zu haben scheint, so halte ich doch diese meine Conjektur unter den hunderten, mit denen die Aristotelische Poetik heimgesucht worden ist, nicht für die am schlechtesten begründete. Sie stützt sich zugleich auf den Aristotelischen Sprachgebrauch, nach welchem es in der Poetik wörtlich heißt (c. II. §. 1): die Darstellenden stellen dar entweder Edlere und Bessere als wir (βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς) oder Schlechtere, oder eben Solche wie wir.

17) idealisiren, oder, wie Aristoteles wörtlich sagt, die portraitirten Personen als schönere malen. — Die Vergleichung selbst ist von höchster Treffkraft. Vgl. c. VI. §. 11. Lessing in Laokoon: „Auch das Portrait läßt ein Ideal zu, doch muß die Aehnlichkeit darüber herrschen. Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." (Werke VI. S. 382 Lachm.)

zeichnen, wie Agathon und Homer den Achill, dies Ideal von Ungestüm[18]).

9. Diese Punkte also hat der Dichter ins Auge zu fassen, und außerdem diejenigen Empfindungen, welche neben den aus dem innersten Wesen der Poesie sich mit Nothwendigkeit ergebenden, hervorgehen[19]), denn auch in Betreff ihrer

[18]) Man erlaube zunächst ein Wort zur Texteskritik dieses Satzes. In den sämmtlichen Handschriften lautet er: *καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους, καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγαθων καὶ Ὅμηρον.* Natürlich ist die Interpunktion die meine, da Handschriften solche nicht haben. Mit dieser Interpunktion aber ist in den handschriftlich beglaubigten Textworten alles in Ordnung, und die Veränderungen der Herausgeber von Aldus bis auf Imm. Bekker sämmtlich unnütz, die Ritterschen sogar absolut widersinnig. Denn das *τοιούτους ὄντας*, das Ritter aus dem Text wirft, ist schlechterdings nothwendig, wie meine Uebersetzung klar zeigt; und die Worte *παράδειγμα σκληρότητος*, mit denen er es nicht besser macht, sind es ebenfalls. Diese letztern Worte sind höchstens von ihrer Stelle gerückt, und müssen vielleicht nach *οἷον* stehen. Doch glaube ich, daß sie auch an der Stelle, wo sie jetzt in den Handschriften stehen, sprachlich zulässig sind. — Sachlich betrachtet ist die Bemerkung des Aristoteles vortrefflich. Achill, dies Idealbeispiel (*παράδειγμα*) eines überstürzenden Ungestüms, eines jähzornigen Charakters, ist dennoch von Homer zugleich als ein Edler und Tüchtiger (*ἐπιεικής*), ein Braver gezeichnet — wie jeder weiß, der seinen Homer gelesen hat; und Agathon der Tragiker (s. zu c. IX. §. 7) hatte sich mit seiner Charakterzeichnung des Achill in seiner Tragödie „Telephus" oder in seiner „Zerstörung Ilion's" in dieser Beziehung an Homer angeschlossen.

[19]) Die nothwendigen „Empfindungen" oder Eindrücke (*αἰσθήσεις*) sind die von Aristoteles bisher behandelten: Die Nothwendigkeit des Ganges der Handlung, die richtige Motivirung der Reden und Thaten, die Aehnlichkeit der Charaktere der Tragödie mit denen des überlieferten Mythus, die Konsequenz und die sittliche Tüchtigkeit

kann man nicht selten Fehler machen. Doch ist davon in den herausgegebenen Vorträgen zur Genüge gehandelt.

Sechszehntes Kapitel.

1. Was Erkennung sei ist oben gesagt worden [1]). Was nun aber die verschiedenen Arten der Erkennung anlangt, so ist da zunächst die am wenigsten künstlerische, und deren sich doch die Meisten aus Geistesarmuth bedienen, die Erkennung in Folge äußerlicher Kennzeichen.

2. Solche sind theils natürlich angeborne, wie z. B.:

„die Lanze, die die Erdgebornen tragen," [2]) —

derselben. Diese sind „die αἰσθήσεις αἱ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσαι. Außer ihnen aber kommen bei der Aufführung selbst noch die Musik und der Tanz, die Mimik und Dekoration in's Spiel. Sie gehen neben jenen her, begleiten sie, helfen sie ausprägen, und daher muß der Dichter auch sie in's Auge fassen, und dafür sorgen, daß die Eindrücke, welche sie gewähren, zu dem Ganzen und Einzelnen seiner Dichtung stimmen. Was hier zu beobachten sei, und worauf es hier ankomme, darüber konnte der Philosoph seine Leser und Zuhörer auf seine in der Politik gegebenen ausführlichen Auseinandersetzungen über Wesen und Wirkung der Musik verweisen. Welche andere Schriften er sonst noch unter den „herausgegebenen Vorträgen" bezeichnet haben mag, wissen wir nicht mehr. Soviel aber scheint, eben aus dieser unserer Stelle, hervorzugehen, daß wir in der Poetik ein Collegienheft vor uns haben. Denn nur in einem Vortrage in einem „Collegium" konnte Aristoteles von den „bereits herausgegebenen", durch den Buchhandel veröffentlichten Vorträgen sprechen. Vgl. Stahr: (Aristotelia Th. II. S. 70 und S. 294 — 297. Diog. Laert. II. 48. VI. 3.)

[1]) Nämlich c. IX. §. 2 ff.

[2]) Vers eines unbekannten Dichters aus einer dem Thebanischen Sagenkreise entnommenen Tragödie. Denn „die Erdgebornen" d. h.

oder wie die „Sterne", deren in seinem Thyestes der Dichter Karkinos [3]) gedenkt; — theils sind es solche, die einer zufällig erhalten hat, und zwar entweder körperliche, wie z. B. Narben, oder ganz äußerliche, — der bekannte Halsschmuck, — und wie z. B. in der „Tyro" [4]) die Erkennung durch die Wanne bewirkt wird.

3. Aber auch in der Anwendung solcher Erkennungszeichen kann ein Dichter bald geschickt, bald ungeschickter verfahren, wie z. B. Odysseus an der Narbe auf andere Weise von der Amme erkannt wurde, und auf andere Weise von den Sauhirten [5]). Es sind nämlich die um der Beglaubigung willen

---

die aus Kadmos' bekannter Saat Entsprossenen, trugen das Muttermaal eines Speers am Leibe. Vgl. Plutarch: Von der späten Rache der Gottheit p. 563 A. und andere Stellen der Alten bei den Auslegern.

[3]) Karkinos, der jüngere von zwei tragischen Dichtern dieses Namens zu Athen, von dessen hundertundsechszig Tragödien wir nur wenige Bruchstücke besitzen. Er lebte um das Jahr 400 vor Chr. — Thyestes war ein Pelopide und die Pelopiden zeichneten sich ebenfalls durch ein Muttermaal aus, von welchem Karkinos gedichtet haben muß, daß es ein Stern oder ein Sternbild (ἄστερες) war.

[4]) Tyro, Tochter des Salmoneus, Tyrannen von Thessalien und später von Elis (vgl. Homer Od. XI. 236. Virg. Aeneid. VI. 585), setzte ihre Zwillinge, die sie der Umarmung des Poseidon verdankte, am Ufer des Enipeus in einer muldenartigen Kahnwiege aus, welche mit dem Flusse forttrieb. Sophokles hatte diese Fabel zweimal bearbeitet.

[5]) Für die beiden Hirten wird die Entdeckung oder Erkennung des Odysseus durch die Narbe am Bein von dem Helden absichtlich herbeigeführt (vgl. Odyss. XIX. 392 ff.); die alte Amme Eurykleia dagegen erkennt ihren Herrn beim Fußwaschen an der Narbe gegen dessen Absicht (Odyss. XXI. 219). — Sollte man es übrigens glauben, daß Ritter aus dem Umstande, daß Aristoteles hier von „den Sauhirten" im Plural spricht, während bei Homer doch nur der eine Eumaios ein Sauhirt, Philötios dagegen ein Rinderhirt war, einen Grund gegen die Aechtheit dieses Kapitels der Poetik entnimmt?

geschehenden Erkennungen und überhaupt alle Erkennungen dieser Art [6]) unkünstlerischer, dagegen die durch eine plötzliche Wendung veranlaßten [7]), wie die in den „Niptra" [8]), besser.

4. Eine zweite Art von Erkennungen sind die von dem Dichter erfundenen, die deshalb unkünstlerisch sind, wie z. B. Orestes in der Iphigenie dieser zu erkennen giebt, daß er Orestes ist. Sie selbst nämlich wird allerdings von ihm erkannt durch den bekannten Brief; er seinerseits aber spricht, was ihn der Dichter eben sprechen läßt, aber nicht die Ueberlieferung des Mythus. Darum streift dies hart an den vorhin erwähnten Fehler, denn er (Orestes) hätte ja recht gut einige Wahrzeichen auch an sich tragen können [9]). Und eben-

6) d. h. alle solche, wo Jemand sich absichtlich zu erkennen giebt. Knebel.

7) Vgl. c. XI. §. 2. „Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten."

8) Niptra d. h. Abwaschungen hieß der Theil des XIX. Buchs (v. 386 ff.) der Odyssee, wo die alte Amme den Odysseus, als sie ihm die Füße wäscht, an der Narbe erkennt. Aber auch eine Tragödie des Sophokles führte diesen Titel. Vgl. c. XXIV. §. 9.

9) Die Uebersetzung hält sich gegen alle alte und neuere Herausgeber an der Lesart der Handschriften, und fährt gut dabei. Denn der handschriftlich beglaubigte Text ist, wenn man die Uebersetzung von *ἀνεγνώρισεν* zugiebt, durchaus richtig. Er lautet: *Οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης. Ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* Der Sinn ist klar und einfach. Als Beispiel eines unkünstlerischen Verfahrens giebt Aristoteles die Art an, wie in der Taurischen Iphigenie des Euripides, sich Orestes der Iphigenie zu erkennen giebt. Während Iphigenie selbst nämlich von dem Bruder durch Vermittlung des Briefes erkannt wird, den sie ihm in die Heimath mitgeben will, und der nach Aristoteles ein Zug war, den die Sage von Orestes und Iphigenie vorzeichnete, — giebt sich Orestes der Schwester als ihr Bruder zu erkennen, indem er sich zur Beglaubigung auf Wahrzeichen beruft, die nicht sichtbar vor Augen waren, während es

so ist's in Sophokles' Tereus mit „des Weberschiffleins Stimme" [10]).

5. Eine dritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, wo einer bei dem Anblicke eines Gegenstandes irgendwie affizirt wird [11]), wie die Erkennung in den „Kyprien" des

---

doch (sagt Aristot.) der Dichter ganz eben so gut hätte so einrichten können, daß Orestes ein Erkennungszeichen bei sich oder an sich gehabt hätte. Was Aristoteles tadelt, ist die Absichtlichkeit in der „Entdeckung" des Orestes und die willkürliche Herbeiführung derselben von Seiten des Dichters. „Die Entdeckung hätte sich vielmehr aus dem Verlauf der Handlung und durch ein mit derselben verbundenes Motiv, wie bei dem Briefe (vgl. §. 8) unabsichtlich ergeben müssen, während die Wahrzeichen, auf die sich Orestes in dem Euripideischen Stücke beruft, obenein willkürlich erfunden und wenig beweisend sind. — Das Gemeinschaftliche beider Entdeckungsarten, das was Aristoteles hier an der Homerischen Erkennungsscene des Odysseus beim Eumaios ebenso wie an dem Euripideischen Orest tadelt, ist das Absichtliche und Willkürliche der Herbeiführung. — Sprachlich bemerke ich, daß es im Text heißt (ἀνεγνώρισεν) „Orestes — gab sich zu erkennen", nicht: „giebt sich". Hätte die Uebersetzung ausdrücken wollen, was in dem Gebrauche dieser Form der Vergangenheit mir zu liegen scheint, so hätte sie lauten müssen: „Euripides ließ den Orestes sich zu erkennen geben." Denn in der Poetik des Aristoteles ist der Aorist statt des Präsens in solchen Fällen nie bedeutungslos, sondern bezieht sich immer entweder auf den der Tragödie, von der grade die Rede ist, zu Grunde liegenden und vorhergehenden Mythus, oder ist auf die Weise wie hier zu verstehen.

[10]) „Daß Philomela ihrer Schwester Prokne durch ein Gewebe das an ihr von Tereus begangene Verbrechen kundbar macht, ist bekannt. Wiefern aber Sophokles in seiner verlornen Tragödie Tereus diesen Umstand unrichtig benutzte, wie Aristoteles andeutet, wissen wir nicht." Knebel.

[11]) an welcher Gemüthsbewegung ihn andere erkennen.

Dikaiogenes, wo der Held[12]) beim Anblick des Gemäldes weinte, und die Erkennung in der „Mähr des Alkinoos" [13]), wo der Held, als er den Citherspieler hörte und des Vergangenen gedachte, in Thränen ausbrach[14]), woran beide erkannt wurden.

6. Eine vierte Art ist die durch eine Schlußfolge, wie in den Choëphoren (Elektra so schließt): es ist einer gekommen, der mir ähnlich ist, ähnlich ist mir aber Niemand außer Orestes[15]), dieser also ist gekommen. Ferner die Entdeckung bei Polyeidos dem Sophisten in Bezug auf die Iphigenia. Denn es ist ganz natürlich, daß Orestes den Umstand, daß die Schwester geopfert worden ist, in seinem Raisonnement damit zusammenbringt, daß es auch ihn trifft, geopfert zu werden[16]). Ebenso die Erkennung in des Theodektes „Tydeus" durch das Raisonnement: daß Er, gekommen seinen Sohn zu finden, jetzt selbst umkomme; und die in

---

[12]) Vielleicht Menelaos. Dikaiogenes war ein uns wenig bekannter tragischer Dichter.

[13]) So hieß der Theil der Odyssee vom IX. — XII. Buch. Vgl. Arist. Rhetor. III. 16.

[14]) Vgl. Odyss. VIII. 521 ff.

[15]) Diese Folgerung, daß ein Verwandter, ihr Bruder, gekommen sei, weil Haar und Fußtapfen den ihren ähnlich seien, macht Elektra in Aeschylus Choëphor. v. 200 ff.

[16]) Polyeidos mit dem Beinamen „der Sophist" d. h. der Klügler, ein Beiname, dessen Ursache wir, wie mir wenigstens scheint, hier klar angedeutet finden, war ein begabter Dichter und Zeitgenosse des Platon. Vgl. Pauly's Realencycl. V. S. 1832. Er hatte wie aus Aristot. Bemerkung hervorgeht die Erkennung des Orest durch Iphigenia geschickter als Euripides angelegt, indem er nämlich den Orest in die klagende Bemerkung ausbrechen ließ, daß das Mißgeschick seines Hauses, das schon seine Schwester habe auf dem Altare als Opfer bluten lassen, nun dasselbe Schicksal auch über ihn, den Bruder, verhänge. Daran erkannte Iphigenia, daß der Gefangene ihr Bruder sei. Aristot. erwähnt denselben Dichter im folgenden Kapitel §. 9.

den „Phiniden", wo diese beim Anblick des Orts auf ihr Schicksal schließen, daß an diesem Orte zu sterben ihnen vom Schicksal bestimmt sei, weil sie ebendaselbst ausgesetzt worden waren [17]).

7. Es giebt aber auch eine falsche Erkennung als Folge eines Trugschlusses den das Zuschauerpublikum begeht, wie z. B. in „Odysseus der Trugbote" [18]). Odysseus sagte nämlich: der Bogen werde erkannt werden, den er doch nicht gesehen hatte, und das Publikum, von der Ansicht ausgehend, dies werde dadurch geschehen, daß jener ihn wiedererkennen werde, beging deßhalb einen Trugschluß.

---

[17]) Von den hier angeführten beiden Dichtungen, von dem Tydeus des Theodoktes und den Phiniden (Töchtern des Phineus) vielleicht desselben Dichters, wissen wir sonst gar nichts, als was hier bei Aristoteles zu lesen steht.

[18]) Auch hier übersetze ich die von den Herausgebern vielfach mit Textänderungen heimgesuchten Worte des Aristoteles ganz getreu nach der handschriftlichen Ueberlieferung, (außer daß auch ich ποιῆσαι in ἐποίησε verändere) und meine Uebersetzung giebt jedenfalls einen eben so guten Sinn wie diejenige, welche Andere mittelst ihrer Textänderungen zu Stande bringen. Wenn man bei einem Beispiele wie das hiesige, wo wir von dem Stücke, aus dem es Aristoteles entnahm, schlechterdings gar nichts wissen, eine Vermuthung über den Zusammenhang wagen darf, so ist es diese. Der „falsche Bote" sagte in dem Stücke: „Der Bogen (des Odysseus) wird erkannt werden," d. h. „die Freier werden ihn kennen lernen," (ich nehme γνώσεσθαι passivisch, ohne es erweisen zu können), oder: „ich werde ihn kennen." Nun wußte das Publikum, daß der, der so sprach, den Bogen früher nicht gesehen hatte, und verstand jene Worte so, daß Er, der Sprechende es sei, der den Bogen erkennen werde (die Verschiedenheit des Simplex und Compositum in γνώσεσθαι und ἀναγνωριοῦντος ist wichtig), und „durch diesen Glauben verleitet machte es einen Trugschluß;" nämlich den: wer da sagt, daß er den Bogen des Odysseus kennen werde, ohne ihn zuvor gesehen zu haben, kann nur Odysseus selbst sein. Ueber solche Paralogismen spricht Arist. weiterhin Poet. XXIV. 9.

8. Von allen die beste Erkennung ist aber die, welche aus dem Entwicklungsgange der Dinge selbst hervorgeht, so daß die erschütternde Ueberraschung mittelst eines wahrscheinlichen Verlaufs erfolgt (wie z. B. die in Sophokles' „Oedipus"[19]), und in der „Iphigenia" — denn es ist der Wahrscheinlichkeit gemäß[20]), daß sie den Wunsch hat, ihm einen schriftlichen Auftrag mitzugeben.) — Denn Erkennungen dieser Art sind die einzigen, welche den Nothbehelf willkürlich erdichteter äußerer Zeichen und Erkennungskleinode entbehren können.

Die zweitbesten aber sind diejenigen, welche durch eine Schlußfolgerung bewirkt werden[21]).

---

[19]) Vgl. c. XIV. §. 6.

[20]) nämlich in Euripides' Taurischer „Iphigenia".

[21]) So dringt Aristoteles auch hier wie überall auf innere Nothwendigkeit und organischen Zusammenhang im Bau des Kunstwerks mit Ausschließung aller äußerlichen Willkürlichkeit und Effekthascherei. Und in diesem ganzen Kapitel, bei dessen Kritik ein neuerer Herausgeber, Hr. Ritter, von Vorwürfen der Albernheit, Einfältigkeit, Leichtfertigkeit und wie die saubern Eigenschaften des von ihm erschaffenen „Interpolators" weiter heißen, übersprudelt, sehe ich meinerseits nichts als Feinheit und Tiefe des ästhetischen Urtheils und treffende Schärfe des Blicks, wobei ich die Lessing, Goethe und Schiller auf meiner Seite habe, die von all' den zahllosen „Albernheiten", welche Hr. Ritter hier und an so vielen andern Stellen der Poetik findet, auch nichts gesehen haben, sondern für dessen Fülle von feinen Bemerkungen voll Bewunderung sind. Wenn nicht alle Beispiele uns verständlich, wenn die Kürze und Abgebissenheit der Sprache unleugbar beschwerlich, das Griechisch selbst nicht vom Besten ist, so haben wir uns zu erinnern, daß die „Poetik" jedenfalls, wie so viele andere Schriften, nicht von Aristoteles selbst „herausgegeben", sondern nur in schriftlicher Aufzeichnung als Collegienheft von Schülern uns erhalten ist, die allerdings sich in ihren Aufzeichnungen wie die Schüler Hegel's so wörtlich als möglich an den Vortrag des Meisters anschlossen, ohne dabei auf Styl und Deutlichkeit für Andere, und obenein für mehr als zweitau-

Siebenzehntes Kapitel.

1. Es muß aber der tragische Dichter [illegible]
komponiren und in der sprachlichen [illegible]
daß er dieselben in jedem Augenblick [illegible]
lich sich selbst leibhaftig vor Augen [illegible]
so allein, wenn er sie mit möglichster [illegible]
wenn er selbst bei allem, was geschieht, [illegible]
kann er finden, was das jedesmal [illegible]
lichst wenig über das Gegentheil [illegible]
für liefert der Vorwurf, den man [illegible]
Karkinos machte. Er hatte nämlich [illegible]
dem Tempel zurückkehren lassen, [illegible]
sahen, die also darüber in [illegible]
das Stück bei der Aufführung auf der [illegible]
Zuschauer dies übel vermerkten[1].

---

send Jahre später Lebende [illegible] S. 294—297. [illegible]
stotelia Th. II. S. 70. S. 294 [illegible]
auch die Anekdote von [illegible]
Nachschreiben der Vorträge [illegible]

[1]) Einen ähnlichen [illegible]
Merope hervor (Hamb. Dram. [illegible]
Der Dichter, sagt [illegible]
gleichsam leibhaft [illegible]
so würde er sich [illegible]
den Augen der Zuschauer [illegible]
Einrichtung der [illegible]
wieder hätte [illegible]
mußten, [illegible]
nicht hatten [illegible]
Dekoration der [illegible]
kehrt, und [illegible]
gab es damals nicht. [illegible]

8. Von allen die beste Erkennung ist aber die, welche aus dem Entwicklungsgange der Dinge selbst hervorgeht, so daß die erschütternde Ueberraschung mittelst eines wahrscheinlichen Verlaufs erfolgt (wie z. B. die in Sophokles' „Oedipus"[19]), und in der „Iphigenia" — denn es ist der Wahrscheinlichkeit gemäß[20]), daß sie den Wunsch hat, ihm einen schriftlichen Auftrag mitzugeben.) — Denn Erkennungen dieser Art sind die einzigen, welche den Nothbehelf willkürlich erdichteter äußerer Zeichen und Erkennungskleinode entbehren können.

Die zweitbesten aber sind diejenigen, welche durch eine Schlußfolgerung bewirkt werden[21]).

---

[19]) Vgl. c. XIV. §. 6.

[20]) nämlich in Euripides' Taurischer „Iphigenia".

[21]) So dringt Aristoteles auch hier wie überall auf innere Nothwendigkeit und organischen Zusammenhang im Bau des Kunstwerks mit Ausschließung aller äußerlichen Willkürlichkeit und Effekthascherei. Und in diesem ganzen Kapitel, bei dessen Kritik ein neuerer Herausgeber, Hr. Ritter, von Vorwürfen der Albernheit, Einfältigkeit, Leichtfertigkeit und wie die saubern Eigenschaften des von ihm erschaffenen „Interpolators" weiter heißen, übersprudelt, sehe ich meinerseits nichts als Feinheit und Tiefe des ästhetischen Urtheils und treffende Schärfe des Blicks, wobei ich die Lessing, Goethe und Schiller auf meiner Seite habe, die von all' den zahllosen „Albernheiten", welche Hr. Ritter hier und an so vielen andern Stellen der Poetik findet, auch nichts gesehen haben, sondern für dessen Fülle von feinen Bemerkungen voll Bewunderung sind. Wenn nicht alle Beispiele uns verständlich, wenn die Kürze und Abgebissenheit der Sprache unleugbar beschwerlich, das Griechisch selbst nicht vom Besten ist, so haben wir uns zu erinnern, daß die „Poetik" jedenfalls, wie so viele andere Schriften, nicht von Aristoteles selbst „herausgegeben", sondern nur in schriftlicher Aufzeichnung als Collegienheft von Schülern uns erhalten ist, die allerdings sich in ihren Aufzeichnungen wie die Schüler Hegel's so wörtlich als möglich an den Vortrag des Meisters anschlossen, ohne dabei auf Styl und Deutlichkeit für Andere, und obenein für mehr als zweitau-

Siebenzehntes Kapitel.

1. Es muß aber der tragische Dichter seine Fabeln so komponiren und in der sprachlichen Darstellung ausführen, daß er dieselben in jedem Augenblicke so viel als irgend möglich sich selbst leibhaftig vor Augen gegenwärtig hält. Denn so allein, wenn er sie mit möglichster Deutlichkeit sieht, wie wenn er selbst bei allem, was geschieht, mit anwesend wäre, kann er finden, was das jedesmal Passende ist, und sich möglichst wenig über das Gegentheil täuschen. Einen Beweis dafür liefert der Vorwurf, den man seiner Zeit vielfach dem Karkinos machte. Er hatte nämlich seinen Amphiaraos aus dem Tempel zurückkehren lassen, ohne daß die Zuschauer dies sahen, die also darüber in Unwissenheit blieben, darum fiel das Stück bei der Aufführung auf der Bühne durch, weil die Zuschauer dies übel vermerkten [1]).

---

send Jahre später Lebende Rücksicht zu nehmen. Vgl. Stahr: Aristotelia Th. II. S. 70. S. 294 — 297. S. 338. Hierher gehört auch die Anekdote von Kleanth, der zu arm war, um sich Papier zum Nachschreiben der Vorträge seines Lehrers zu kaufen.

[1]) Einen ähnlichen lächerlichen Fehler hebt Lessing an Voltaire's Merope hervor (Hamb. Dram. I. Stück 44. VII. 201—202 Lachm.). Der Dichter, sagt Arist., soll stets sein Werk, während er es schafft, gleichsam leibhaft vor den Augen haben. Hätte Karkinos dies gethan so würde er sich gesagt haben, daß er seinen Amphiaraos, den er vor den Augen der Zuschauer hatte in den Tempel gehen lassen, nach der Einrichtung der griechischen Bühne auch vor den Augen der Zuschauer wieder hätte herauskommen lassen müssen, da diese sonst annehmen mußten, Amphiaraos sei immer noch in dem Tempel, so lange sie ihn nicht hatten herauskommen sehen. Denn „der Tempel" war in der Dekoration der Bühne mit seiner Eingangshalle den Zuschauern zugekehrt, und Zwischenakte mit einem Vorhange der die Bühne verdeckte gab es damals nicht. Wenn also der Held des Dichters dennoch auf

2. Ja, soweit es möglich, soll der Dichter selbst mit den Gebärden seiner Personen mitarbeiten [2]). Denn den sichersten Eindruck auf andere macht in Folge derselben Naturbeschaffenheit derjenige, der selbst sich im Zustande der jedesmaligen Leidenschaft befindet, und wer selbst aufgeregt oder erzürnt ist versetzt andere am wahrsten in Aufregung oder in Zorn [3]). Darum gehört zur Poesie ein Genie, oder ein aufgeregtes Naturell, denn von diesen beiden besitzt das eine [4]) das Vermögen

---

der Bühne wieder zum Vorschein kam, ohne daß die Zuschauer ihn hatten aus dem Tempel zurückkommen sehen, so war dies ein Verstoß gegen das „Passende" (τὸ πρέπον) d. h. gegen die Illusion und die vernünftige Bedingung der Einheit des Orts auf der griechischen Bühne, und das Publikum nahm denselben so übel, daß das Stück durchfiel. Ueber Karkinos siehe zu Kap. XVI. §. 3.

[2]) d. h. Er soll sich sogar vergegenwärtigen, wie sich seine Personen in Stellung, Haltung und Gebärde auf der Bühne in den jedesmaligen Situationen ausnehmen werden. Vischer (Aesth. II. S. 358—359) bemerkt, daß Aristoteles hier nicht „die wesentliche Bedingung der Objektivität des innern Bildes ans Licht gesetzt habe", ebensowenig wie Quintilian VI. 2. 26. — Was Aristoteles vom Dichter verlangt drückt Longin in seiner Schrift „vom Erhabenen" (XV. 1) aus, wenn er von vielen Stellen in Euripides' Orest sagt: „Hier sah der Dichter selbst die Erinnyen", nämlich als er diese Stelle schrieb. — Aehnliche Winke für den Dichter giebt Horat. in seiner „Dichtkunst" V. 101 ff. Wichtig für das Verständniß dieser Aristotelischen Stelle ist auch Arist. Physiogn. c. 5, p. 808, b. 12. angeführt von Ritter.

[3]) Diese Bemerkung dient dazu, die Aristotelische Kunstforderung auf natürlicher Basis durch eine Vergleichung zu begründen. Daher ist die Lesart der Handschriften ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως (wofür Herm. u. a. ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως) richtig und nothwendig. Die φύσις ist das „Temperament". Vgl. Arist. Problem. XXX. 1.

[4]) nämlich das Genie, der εὐφυής.

sich leicht in alle möglichen Zustände zu versetzen, während das andere leicht in Ekstase gebracht wird[5]).

[5]) Um diesen wichtigen Ausspruch des Arist. über das „was den Dichter macht" richtig zu verstehen, muß man Folgendes beachten. Unter *εὐφυής* versteht Aristoteles, wie die Uebers. sagt, das natürliche Genie. Denn die *εὐφυΐα* ist nach Arist. die vollendete Naturanlage, welche dem Menschen giebt, was nicht zu erlernen ist, und der *εὐφυής*, der so begabte, ein Genie, das von Natur das Gute, Schöne und Wahre findet und thut. (Vgl. Ethic. Nicom. III. 5, 17.) — Von diesem *εὐφυής* sagt hier Aristoteles daß er in der Poesie ein *εὔπλαστος* sei, d. h. das Genie besitzt höchste Leichtigkeit des Gestaltbildens, es ist fähig, sich in alle Lagen und Verhältnisse mit der Phantasie hineinzubilden. Der *μανικός* dagegen ist der bis hart an die Gränzen des Außersichseins begeisterte, der Begeisterterregte, wie es der ist, der viel Wein getrunken und dessen Wirkung bis zu dem Grade erfahren hat, daß er nur noch einen Schritt weiter hat, um in das Stadium des lallenden Taumels zu verfallen. Vgl. Arist. Probl. XXX. 1, wo man auch beide Begriffe verbunden findet, in dem Satze: „alle die, bei welchen die Galle stark und heiß ist, sind *μανικοὶ καὶ εὐφυεῖς καὶ ἐρωτικοὶ πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας*. Aristoteles sagt also nicht: zum Dichten gehört entweder ein Genie (*εὐφυής*) oder ein aufgeregtes Naturell (*μανικός*) — gleichsam als ob das letztere für sich allein schon hinreiche, einen Dichter zu machen; sondern er sagt: Zum Dichter gehört ein Genie, oder auch (*ἤ* ist in dieser Bedeutung nicht selten bei Arist.) ein leidenschaftlich erregtes Naturell (*μανικός*). Das letztere kann der Naturbegabung nicht entbehren, aber das Genie braucht nicht immer mit der leidenschaftlichen Erregbarkeit des *μανικός* verbunden zu sein, die den Dichter als „verzückten", als Ekstatiker erscheinen läßt, obwohl eine gewisse Ekstase nach den Alten durchaus zum Dichter gehört. Daß die von mir übersetzte Lesart *ἐκστατικοί* (statt des *ἐξεταστικοί* der meisten Handschr.) nothwendig gefordert wird, leuchtet ein. So sagt Aristot. in dem oben angeführten Kapitel der Probleme (XXX. 1. p. 267 Tauchn.) wo er von den krankhaften Zuständen (den *νοσήμασι μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς*) spricht: „bei den Sybillen und Bakis' und den Gott-

3. Diese historisch gegebenen Stoffe nun sowohl, wie die rein erdichteten [6]) muß nun auch der Dichter selbst während seines Schaffens zunächst in ihren allgemeinen Zügen sich klar vor die Augen seines Geistes hinstellen, und dann erst Episoden [7]) hineinbringen und das Ganze weiter ausführen [8]). Wie ich das „Anschauen nach den allgemeinen Zügen" verstehe, davon mag der Stoff der Iphigenie ein Beispiel sein.

Eine Jungfrau, die zum Opferaltar geführt aber den Augen der Opfernden spurlos entzogen und in ein fremdes Land versetzt worden war, in welchem der Brauch herrschte, alle Fremden der Göttin zu opfern, sah sich daselbst mit diesem Priesteramte betraut. Einige Zeit später wollte es das Geschick, daß der Bruder der Priesterin dorthin kam — (der Umstand, daß der Gott es so befohlen aus einem bestimmten Grunde, liegt außerhalb des allgemeinen Umrisses, und das wozu? außerhalb der Fabel). Er kam, wurde gefangen genommen und erkannte in dem Augenblicke, wo er geopfert werden soll, seine Schwester, — entweder wie bei Euripides [9]), oder wie bei Polyeidos [10]) in dessen Dichtung er in jenem

---

begeisterten sei solche Erregung der normale und natürliche Zustand", und fügt hinzu: „der Syrakusier Marakos war sogar ein besserer Dichter, so oft er in Ekstase gerieth (ὅτ᾽ ἐκσταίη)." Also: der μανικός d. h. der ἐνθουσιαστικός neigt zur Verzückung (ist ein ἐκστατικός) und wird durch diese Ekstase in seiner dichterischen Produktion gefördert, indem er in solchem Zustande des Außersichseins und der Ueberspannung das Richtige trifft. — Wir sehen hieraus, daß die Aristotelische Bestimmung dessen, was zum Dichter gehört, so ziemlich auf das Goethesche Wort hinauskommt: „Was macht den Dichter? Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit sie auszusprechen."

[6]) Vgl. Kap. XVI. §. 4.

[7]) Vgl. Kap. XXVI. §. 3.

[8]) weiter ausführen, in die Breite und Länge, d. h. soweit als es der Stoff verträgt. Vgl. Kap. IX. §. 10.

[9]) Wo es die Schwester ist, welche zuerst den Bruder erkennt.

[10]) Vgl. Kap. XVI. §. 6.

Augenblicke die sehr wahrscheinliche Aeußerung thut: „so müsse denn also nicht nur seine Schwester, sondern auch er selbst den Opfertod sterben“ — und die Folge dieser Erkennung ist seine Errettung.

4. Nachdem dies geschehen ist, mag dann der Dichter seinen Personen die ihnen zukommenden Namen geben und die Fabel im Detail der Episoden ausführen, wobei er stets darauf sehen muß, daß diese Episoden innig mit der Fabel verbunden sind, wie z. B. beim Orestes [11]) der Wahnsinnsanfall, durch welchen er in Gefangenschaft gerieth, und die Rettung durch die Reinigung [12]).

5. In den Dramen sind nun freilich die Episoden von geringerem Umfange, das Epos dagegen erhält durch dieselben eine beträchtliche Ausdehnung. Denn von der Odyssee ist die eigentliche Fabel kurz [13]), sie handelt von einem Mann, der viele Jahre von der Heimath entfernt ist, vom Poseidon fortwährend überwacht wird [14]), und vereinsamt ist, während es bei ihm

---

[11]) Aristoteles sagt: „im Orestes (ἐν τῷ Ὀρέστῃ), er bezeichnet damit aber nicht die Euripideische Tragödie dieses Titels, sondern die Person des Orestes in der Taurischen Iphigenie des Dichters. Er nennt die Motive des Wahnsinnsanfalls, durch welchen Orestes bei Euripides in die Gefangenschaft geräth, und der Reinigung (κάθαρσις) des Kultbildes der Diana, unter deren Vorgeben Iphigenie dort die Rettung des Bruders bewirkt, glücklich gewählte, mit der Fabel eng verbundene (οἰκεῖα) Episoden, weil sie sich aus der Fabel selbst ergaben. Die erstere Episode lesen wir bei Eurip. Iphig. Taur. V. 270—322 Seidl., die zweite ebenda V. 1121—1385 Seidl.

[12]) Die Reinigung des Befleckten, κάθαρσις. Vgl. Eurip. Iphig. Taur. V. 1131. Seidl. οὐ καθαρά μοι τὰ θύματ᾽ ἠγρεύσαστ᾽, ἄναξ! V. 1159 ἁγνοῖς καθαρμοῖς πρῶτά νιν νίψαι θέλω. V. 1184. 1189. (καθαρμός. V. 1193. καθάρσια. V. 1999. καθαρόν.)

[13]) „kurz“ μικρός ist handschriftlich beglaubigt und wird vom Zusammenhange gefordert.

[14]) „überwacht“ (παραφυλαττομένου) d. h. Poseidon hat stets

geschehenden Erkennungen und überhaupt alle Erkennungen dieser Art[6]) unkünstlerischer, dagegen die durch eine plötzliche Wendung veranlaßten[7]), wie die in den „Niptra"[8]), besser.

4. Eine zweite Art von Erkennungen sind die von dem Dichter erfundenen, die deshalb unkünstlerisch sind, wie z. B. Orestes in der Iphigenie dieser zu erkennen giebt, daß er Orestes ist. Sie selbst nämlich wird allerdings von ihm erkannt durch den bekannten Brief; er seinerseits aber spricht, was ihn der Dichter eben sprechen läßt, aber nicht die Ueberlieferung des Mythus. Darum streift dies hart an den vorhin erwähnten Fehler, denn er (Orestes) hätte ja recht gut einige Wahrzeichen auch an sich tragen können[9]). Und eben=

---

6) d. h. alle solche, wo Jemand sich absichtlich zu erkennen giebt. Knebel.

7) Vgl. c. XI. §. 2. „Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten."

8) Niptra d. h. Abwaschungen hieß der Theil des XIX. Buchs (v. 386 ff.) der Odyssee, wo die alte Amme den Odysseus, als sie ihm die Füße wäscht, an der Narbe erkennt. Aber auch eine Tragödie des Sophokles führte diesen Titel. Vgl. c. XXIV. §. 9.

9) Die Uebersetzung hält sich gegen alle alte und neuere Herausgeber an der Lesart der Handschriften, und fährt gut dabei. Denn der handschriftlich beglaubigte Text ist, wenn man die Uebersetzung von *ἀνεγνώρισεν* zugiebt, durchaus richtig. Er lautet: *Οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης. Ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* Der Sinn ist klar und einfach. Als Beispiel eines unkünstlerischen Verfahrens giebt Aristoteles die Art an, wie in der Taurischen Iphigenie des Euripides, sich Orestes der Iphigenie zu erkennen giebt. Während Iphigenie selbst nämlich von dem Bruder durch Vermittlung des Briefes erkannt wird, den sie ihm in die Heimath mitgeben will, und der nach Aristoteles ein Zug war, den die Sage von Orestes und Iphigenie vorzeichnete, — giebt sich Orestes der Schwester als ihr Bruder zu erkennen, indem er sich zur Beglaubigung auf Wahrzeichen beruft, die nicht sichtbar vor Augen waren, während es

so ist's in Sophokles' Tereus mit „des Weberschiffleins Stimme" [10]).

5. Eine dritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, wo einer bei dem Anblicke eines Gegenstandes irgendwie affizirt wird [11]), wie die Erkennung in den „Kyprien" des

doch (sagt Aristot.) der Dichter ganz eben so gut hätte so einrichten können, daß Orestes ein Erkennungszeichen bei sich oder an sich gehabt hätte. Was Aristoteles tadelt, ist die Absichtlichkeit in der „Entdeckung" des Orestes und die willkürliche Herbeiführung derselben von Seiten des Dichters. „Die Entdeckung hätte sich vielmehr aus dem Verlauf der Handlung und durch ein mit derselben verbundenes Motiv, wie bei dem Briefe (vgl. §. 8) unabsichtlich ergeben müssen, während die Wahrzeichen, auf die sich Orestes in dem Euripideischen Stücke beruft, obenein willkürlich erfunden und wenig beweisend sind. — Das Gemeinschaftliche beider Entdeckungsarten, das was Aristoteles hier an der Homerischen Erkennungsscene des Odysseus beim Eumaios ebenso wie an dem Euripideischen Orest tadelt, ist das Absichtliche und Willkürliche der Herbeiführung. — Sprachlich bemerke ich, daß es im Text heißt (ἀνεγνώρισεν) „Orestes — gab sich zu erkennen", nicht: „giebt sich". Hätte die Uebersetzung ausdrücken wollen, was in dem Gebrauche dieser Form der Vergangenheit mir zu liegen scheint, so hätte sie lauten müssen: „Euripides ließ den Orestes sich zu erkennen geben." Denn in der Poetik des Aristoteles ist der Aorist statt des Präsens in solchen Fällen nie bedeutungslos, sondern bezieht sich immer entweder auf den der Tragödie, von der grade die Rede ist, zu Grunde liegenden und vorhergehenden Mythus, oder ist auf die Weise wie hier zu verstehen.

10) „Daß Philomela ihrer Schwester Prokne durch ein Gewebe das an ihr von Tereus begangene Verbrechen kundbar macht, ist bekannt. Wiefern aber Sophokles in seiner verlornen Tragödie Tereus diesen Umstand unrichtig benutzte, wie Aristoteles andeutet, wissen wir nicht." Knebel.

11) an welcher Gemüthsbewegung ihn andere erkennen.

sind: die verwickelte, wo das Ganze auf plötzlichen Schicksalswechsel und Erkennung hinausläuft; die pathetische (erschütternde), wovon die Ajax- und Irions tragödien; die Charaktertragödien, wovon die Phthiotiden und der Peleus Beispiele sind, und viertens die einfache, wovon Beispiele die Phorkiden, Prometheus und alle die im Hades spielen[4]).

3. Am besten freilich wäre es, wenn man alle diese Gattungen zu beherrschen versuchte, oder doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der gehässigen Kritik, die man jetzt an den Dichtern übt, wo man verlangt, daß der einzelne neue Dichter jeden unter den in Bezug auf einen einzelnen Bestandtheil vortrefflichen Dichtern die es gegeben hat, in demjenigen, worin seine Stärke bestand, übertreffen soll! Auch läßt sich ganz gut von einer Tragödie sagen, sie sei eine andere, oder sie sei dieselbe, ohne daß man etwa dabei irgend die behandelte Fabel zum Maßstab nimmt, sondern nur das ins Auge faßt: ob die Tragödien dieselbe Verwicklung und Lösung haben. Es giebt

die vier Elemente der Tragödie, von denen c. XII. und XVIII. die Rede ist." — Knebel (S. 265).

[4]) Von den hier angeführten Beispielen kennen wir nur noch den Sophokleischen Ajax und den Prometheus des Aeschylos. — Das bestimmende Wort der vierten Gattung τὸ ὁμαλὸν von Becker gestrichen, muß wieder in den Text hineingebracht werden, da es obenein auch handschriftlich gegeben ist, und durchaus nicht fehlen darf. Mehrere Codices (s. Gräfenh. p. 136) haben anstatt dieses Worts eine Lücke. — Ueber den hier bei Arist. angedeuteten Stylgegensatz innerhalb des klassischen Ideals in der antiken Tragödie s. Vischer: Aesthetik IV. S. 1412 — 1413. „Die ethische Art, welche Arist. mit aufzählt, ist sittenbildlich, charakteristisch, und der Peleus war nicht nur von Euripides, sondern auch von Sophokles behandelt. Allein diese Form war wenig ausgebildet, und das psychologische, rein menschliche Gemälde, auf das sie schließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteristischen gehen, die einen so entschiedenen Gegensatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darstellt, wie die neuere Komödie." Vgl. S. 1425 — 1426.

nun viele Dichter, die den Knoten ganz gut schürzen, aber schlecht lösen, und doch gilt es, mit Beidem stets den Applaus davon zu tragen [5]).

4. Ferner muß man dessen eingedenk sein was bereits mehrmals gesagt ist [6]), und aus keiner epischen Komposition eine Tragödie machen. Eine epische nenne ich eine solche, welche viele Fabeln in sich begreift, wie wenn z. B. einer den ganzen Stoff der Ilias zu einer Tragödie dichten wollte. Denn dort [7]) nehmen wegen der großen Ausdehnung des Ganzen die episo=

[5]) In diesem §. ist uns von Aristoteles eine wichtige Andeutung damaliger kunstkritischer Zustände erhalten, und es ist interessant zu sehen, wie sich der Stagirit, gegenüber den überspannten Forderungen einer gegen die neueren dramatischen Dichter ungerechten Schule von Kunstrichtern, — wahrscheinlich Platonikern, — auf die Seite der Billigkeit stellt. Anders freilich verfährt Ritter, der diesen ganzen Abschnitt (§. 1—3) für das Einschiebsel eines Interpolators hält, den er mit den heftigsten Schimpfreden und Vorwürfen überschüttet. Er nennt seine Bemerkungen und Regeln „miserabel“, „lächerlich“, „nichtssagend“, seine Bemerkung gegen die blasirten Kunstkritiker „gemeine Bosheit“, ihn selbst einen albernen einfältigen Tropf, der nicht einmal richtig schreiben könne u. s. w. und behandelt ihn mit einem Worte in einer Weise, die sich kein ehrliebender Primaner von dem Herrn Professor gefallen lassen würde, ohne ihm recalcitrando zu antworten. Und doch war jedenfalls der Mann, den es trieb, sich mit der Aristotelischen Kunstphilosophie zu beschäftigen — (wenn wir einmal die Rittersche Hypothese von einem Interpolator zugeben, was wir natürlich in Wahrheit weit entfernt sind zu thun) — ein Grieche, ein Mann von Bildung und Wissen, und von einer Kenntniß der Sprache und Literatur seines Volks, um die ihn sicherlich Hr. Ritter zu beneiden haben dürfte. Jedenfalls aber müßte er der Zeit des Aristoteles sehr nahe gestanden haben, da wir unter den zahlreichen in der Poetik citirten Dichtungen keine finden, die nachweisbar jünger wäre als Aristoteles.

[6]) S. c. V. §. 4. c. VII. §. 5 — 7. c. XVII. §. 5. Vgl. mit c. XIV.

[7]) d. h.: im Epos, in der Ilias.

dischen Theile nur den für sie gemäßen Raum in Anspruch, in den Dramen dagegen läuft die Sache gar sehr gegen die wissenschaftlich begründete Theorie [8]) (der Tragödie) ab.

5. Ein Fingerzeig dafür ist, daß alle die Dichter, welche den Untergang Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit gedichtet und nicht einzelne Theile dieses Stoffs dramatisch behandelt haben (wie Euripides die Niobe und nicht wie Aeschylos) [9]) entweder durchfallen oder sich doch nicht bei

---

[8]) Ueber diese Bedeutung von ὑπόληψις s. Trendelenburg zu Arist. de anima III. c. 4 §. 3. Comment. p. 469. Aristoteles sagt: das Epos, das fast unbeschränkte Ausdehnung (μῆκος) hat, erlaubt zahlreiche Episoden und Verbindung vielfacher Fabeln und Stoffe, denn eben die Länge des Ganzen gestattet, jedem solcher Theile (μέρη) die ihm zukommende Ausführung zu geben. Wollte man aber im Drama dasselbe thun, so würde man stark gegen die ganze feststehende Theorie (ὑπόληψις) des Drama's und speziell der Tragödie verstoßen, und das Unternehmen z. B., aus der ganzen Ilias eine Tragödie zu machen, würde eben deshalb schlecht ablaufen.

[9]) Die von uns parenthesirten Worte stehen so in allen Handschriften (ὥςπερ Εὐριπίδης Νιόβην καὶ μὴ ὥςπερ Αἴσχυλος). Da sonst nirgends berichtet ist, daß Euripides eine Niobe gedichtet, (wie von Aeschylos und Sophokles feststeht) und da das Beispiel auch nicht zu passen schien, so haben viele Ausleger, statt Niobe, Hekuba in den Text gesetzt, und das folgende καὶ μὴ in ἢ verwandelt. Dies aber ist eine Gewaltthätigkeit, der das Bekenntniß vorzuziehen sein dürfte, daß wir diese so überaus abgekürzt hingeworfene Anführung von Beispielen nicht verstehen. Soll ich eine Erklärung zu äußern wagen, die ich für die richtige halte, so ist es folgende. Aristoteles will sagen: „Alle tragischen Dichter, die es noch unternommen haben, den Stoff der Ilias in eine Tragödie von dem Untergange Ilions zusammenzudrängen, und daraus eine einzige Tragödie zu machen, wie etwa Euripides sie aus der Niobe gemacht hat, und die nicht wie Aeschylus verfahren sind (der den großen Stoff in seiner Triologie die Zerstörung Ilions, die Ilierinnen, und Ajas der Lokrer, theilweise behandelt hat), haben dies durch schlechten Erfolg ihrer Stücke

der Aufführung gegen ihre Mitbewerber halten[10]. Ja sogar Agathon fiel in diesem Drama allein durch[11].

6. Dagegen im Gebiete der plötzlichen Schicksalswechsel und der einfachen Handlungen erreichen die Dichter stets ihre Absicht in außerordentlichem Grade. Denn dies[12] ist tragisch

büßen müssen. Hier dient also Euripides mit der Niobe nur als Beleg einheitlicher Behandlung eines Stoffs in einer Tragödie, und Euripides wird daher weder gelobt noch getadelt, wohl aber wird Aeschylos gelobt, und sein Verfahren als das richtige genannt. „Die Dichter, welche das epische Lied vom Untergange Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit zu einer Tragödie verarbeitet haben, ein Kleophon, Jophon, Nikomachus und Agathon, haben diesen Stoff behandelt wie etwa Euripides seine Niobe, und nicht wie Aeschylos," das scheint mir der Sinn dieser kurzen allerdings etwas stylistisch ungeschickt eingefügten Anführung des Euripides und Aeschylos zu sein, die um so sicherer ächt Aristotelisch sein dürfte, je unverständlicher sie für Hrn. Ritter ist, der in ihr nur ein neues Beispiel der Unwissenheit und absurden Gedankenlosigkeit seines „Interpolators" sieht!

[10]) Es rangen bei jeder tragischen Festaufführung, welche mehrere Tage dauerte, immer mehrere Dichter um den, verschieden abgestuften, Siegespreis der tragischen Dichtung, und das hier gebrauchte Wort (ἀγωνίζεσθαι) ist dafür stehender Ausdruck.

[11]) Ueber Agathon s. oben zu c. IX. §. 7. Wir lernen aus dieser Stelle, daß das „Durchfallen" (ἐκπίπτειν) etwas anderes und schlimmeres war, als das oben erwähnte „sich nicht halten können gegen die Mitbewerber" (das κακῶς ἀγωνίζεσθαι). Dies letztere wird von dem gesagt, der gar keinen Preis erhielt, aber doch nicht gradezu „durchfiel". Der höchste Preis war die Bekämpfung des Siegers auf offener Scene, und mehrere Dichter sollen vor überwältigender Freude über solche Ehre gestorben sein. (Plutarch an seni sit ger. resp. Opp. II. p. 785 B. Diod. Sic. XIII. 103). Zehn Preisrichter entschieden bei den tragischen, fünf bei den komischen Aufführungen.

[12]) Dies, d. h. ein Stoff, welcher sich auf einen plötzlichen Schicksalswechsel und eine einfache Handlung d. h. auf eine im Ge-

und erregt (jedenfalls) die menschliche Theilnahme. Das letztere geschieht, wenn der Kluge, dessen Klugheit aber mit Schlechtigkeit Hand in Hand geht, vor unsern Augen überlistet wird, wie Sisyphus, und wenn der tapfere, aber ungerechte Mann überwunden wird. Ein solcher Ausgang ist auch dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit gemäß, wie Agathon sich ausdrückt, denn (sagt er) es sei wahrscheinlich, daß vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe[13].

7. Auch den Chor muß ferner der Dichter als eine der auftretenden Personen und als ein organisches Glied des Ganzen behandeln, und ihn mit in die Handlung eingreifen lassen[14]), nicht wie bei Euripides[15]), sondern wie bei Sophokles. Bei den nach Euripides folgenden Dichtern haben die Chorgesänge mit der Fabel der Tragödie nicht mehr Zusammenhang als mit jeder andern Tragödie. Daher kommt es, daß der Chor eingelegte Stücke singt, wozu Agathon das erste Beispiel gegeben hat[16]). Aber was ist's für ein Unterschied, ob

---

gensatz zu den weitläuftigen epischen Stoffen dramatisch eng umgränzte, beschränkt. Eine solche Handlung ist tragisch d. h. sie ist weit mehr geeignet, die tragischen Gefühle von Furcht und Mitleid zu erregen, als ein mehr epischer vielfach zusammengesetzter Stoff, weil eben die Concentration größer ist, als bei den letztern, wo eben die Zersplitterung des Interesses nothwendig den Eindruck schwächt.

13) Die Verse Agathons, auf die Aristoteles hier anspielt, finden sich vollständig Rhetoric. II. 24.

Fast möcht' ich grade dies wahrscheinlich nennen,
Daß Menschen vieles Unwahrscheinliche geschieht!

14) Aristoteles stellt diese Forderung im Sinne der organischen Einheit und straffen Geschlossenheit, welche er überhaupt für das Kunstwerk der Tragödie verlangt.

15) Diese Schwäche des Euripides, bei dem die Chorgesänge oft mit der Handlung wenig zu thun haben, ist auch von andern alten Kritikern gerügt worden. S. Valckenaer's Anmerk. zu Eurip. Phoen. p. 356. Lips. Vgl. Horat. A. P. v. 193 ff.

16) Aristoteles erklärt sich hier sehr stark gegen ein Unwesen der

man „Eingelegtes“ singt, oder ob man eine jambische Stelle aus einem Stück in ein anderes einfügt, oder eine ganze Scene?

Neunzehntes Kapitel.

1. Ueber alle anderen Punkte haben wir uns jetzt ausgesprochen; es bleibt also nur noch übrig, von dem sprachlichen Ausdruck oder von den Gedanken zu reden. Was nun die Gedanken betrifft, so mag es bei dem, was darüber in den rhetorischen Vorträgen gesagt ist [1]) sein Bewenden haben, denn dieser Gegenstand gehört seinem Wesen nach mehr jenem Kursus [2]) an.

2. Es ist aber unter den „Gedanken“ Alles dasjenige begriffen, was in dem redenden Theile der Tragödie seinen Ausdruck finden muß. Dahin gehört im Einzelnen das Beweisführen, das Entkräften, das Hervorbringen von Leidenschaften, z. B. Mitleid oder Furcht, oder Zorn und dergleichen mehr, sowie auch das Vergrößern und Verkleinern [3]).

3. Nun wissen wir zwar, daß der Dichter auch in der Behandlung der Thatsachen aus denselben Ideen seine Mittel zu entnehmen hat, sobald es darauf ankommt, diese Thatsachen als mitleidswerthe, oder als furchtbare, oder als erhabene, oder als wahrscheinliche hinzustellen. Der Unterschied ist nur der, daß hier die Dinge so erscheinen müssen auch ohne Darstellung auf der Bühne, während in der Rede jene Eindrücke durch die redende Person und durch deren Rede her-

---

tragischen Bühne seiner Zeit, das seine Entsprechung in einer ähnlichen Kunstbarbarei unserer Oper findet, wo sogar die Hauptpersonen fremde „Einlagen“ mit sogenannten Bravourarien zu machen sich erlauben.

[1]) Nämlich im ersten und zweiten Buche der Rhetorik.

[2]) Dem rhetorischen. Kursus ist wörtliche Uebersetzung von μέθοδος.

[3]) Vgl. Arist. Rhetor. II. 20.

vorgebracht werden müssen[4]). Denn was hätte der Redende sonst noch für eine Aufgabe, wenn das, worüber er redet, auch ohne seine Worte angenehmen Eindruck machte[5])?

4—5. Von dem, was in das Gebiet der Theorie des sprachlichen Ausdrucks gehört, bilden eine Gattung die Figuren des sprachlichen Ausdrucks, deren Kenntniß Sache der Schauspielkunst und desjenigen ist, welcher das Ganze derselben als ein System[6]) inne hat; z. B. was ein Befehl ist, und was

[4]) Den Sinn dieses Paragraphen hat schon Gottfr. Hermann richtig erklärt. Aristoteles sagt: Die Diktion hat für ihre Färbung dieselben Gedankenquellen und Mittel, die der Dichter auch für das Thatsächliche des Inhalts seiner Dichtung anwenden muß. Der Unterschied liegt nur darin, daß im letztern Falle eine Handlung, ein Ereigniß furchtbar, mitleidswerth, erhaben und innerlich wahrscheinlich erscheinen muß durch die schöpferisch gestaltende, richtig verbindende und komponirende Kunst des Dichters, auch ohne die scenische Aufführung (ἄνευ διδασκαλίας) durch sprechende und agirende Personen, während Mitleid, Furcht, u. s. w. im Einzelnen von dem sprachlichen Ausdrucke und Vortrage, d. h. davon abhängig ist, wie die Personen sich ausdrücken, was und wie sie sprechen und spielen.

[5]) Ein Beispiel. Wallenstein will sagen: „ich habe meine Gründe, weshalb ich dem Octavio vertraue. Sie liegen darin, daß ich einmal in Bezug auf ihn eine Schicksalsfrage gethan und einen Traum gehabt, und daß ich ihm mein Leben verdanke.“ Dies ist der nackte Inhalt, aber dieser, so nackt hingestellt, ist noch keineswegs ergreifend, noch keineswegs unser Gemüth mit der Lust und dem Genusse des Schönen (ἡδέα) erfüllend. Er wird es erst durch die Art, wie der Dichter den Wallenstein die ganze Sache, seinen Traum und das Folgende erzählen und darstellen läßt, durch den λόγος. Dagegen die Fabel des Wallenstein oder die jeder andern guten Tragödie ist an und für sich tragisch, ergreifend, Mitleid und Furcht erweckend, auch ohne ausgeführte dramatische Darstellung (ἄνευ διδασκαλίας), blos durch die Art und Weise, wie der Dichter die Dinge (τὰ πράγματα) sich entwickeln und zur Katastrophe fortschreiten läßt.

[6]) Aristoteles scheint mit leisem Spotte durch den von ihm ge-

ein Gebet, eine Schilderung, Drohung, Frage, Antwort und dergleichen mehr. Denn aus der Kenntniß oder Unkenntniß dieser Dinge erwächst der Poetik kein Tadel, der irgend wie der Beachtung werth wäre. Welchen Fehler könnte einer auch in Protagoras' tadelnder Bemerkung gegen Homer finden, daß derselbe, während er zu beten meine, in den Worten

„Singe o Göttin den Zorn" —

einen Befehl ausspreche, denn, sagt er, Jemanden heißen etwas zu thun oder nicht zu thun, ist ein Befehl[7])! — Deshalb

wählten Ausdruck (ἀρχιτεκτονική) anzudeuten, daß man zu seiner Zeit auch aus der Schauspielkunst ein wissenschaftliches wohlgegliedertes System gemacht hatte. (Ueber den gedachten Ausdruck vgl. man Zell ad Ethic. Nicom. I. 1. Comment. p. 5 — 6. Ethic. Nic. VIII. c. 7. §. 7. c. 8. §. 2. Schneider und Victor. ad Arist. Polit. III. 6. §. 8 und die Ausleger zu Cic. de finib. I. 10.) „Der Schauspielkunst werden diese im Folgenden aufgezählten Dinge vorzugsweise zugewiesen, weil für sie die Unterscheidung der Redefiguren in sofern von Bedeutung ist, als sie Anweisung zu geben hat, mit welcher Betonung und mit welchen Geberden eine jede vorgetragen werden muß." Knebel.

[7]) Die feine und liebenswürdige Entschuldigung des Protagoras, welche F. A. Wolf (Prolegg. p. CLXVII.) geltend macht, verdient beachtet zu werden, um sich vor dem Fehler zu hüten, in dem scharfsinnigen Denker hier einen aberwitzigen Thoren zu erblicken. Wolf sagt dort von diesen ersten Anfängen grammatischer Unterscheidungen, mit denen sich, wie wir auch sonst aus Aristoteles (Rhetor. III. 5. II. 24) wissen, Protagoras gleich anderen berühmten Sophisten abgab, die goldnen Worte: Quam feliciter illi, quaerere nihil attinet. Nam primi conatus tales res ad praeceptionem artis revocandi adeo sunt difficiles, ut summis ingeniis labi liceat honeste in iis, quae uno saeculo post vix tirones impune nesciant. — Um aber an dies Kapitel unserer Aristotelischen Poetik noch eine Bemerkung zu knüpfen, so scheint es aus demselben klar hervorzugehen, daß andere Philosophen, welche zur damaligen Zeit die

wollen wir dies bei Seite liegen lassen als eine Betrachtung, die für ein anderes Gebiet und nicht für die Poetik gehört.

Zwanzigstes Kapitel.

1. Der gesammte sprachliche Ausdruck zerfällt in folgende Theile: Buchstabe, Sylbe, Bindewort, Nennwort, Zeitwort, Artikel, Flexion, Satz.

2. Buchstabe zunächst ist ein untheilbarer Stimmlaut, jedoch nicht jeder, sondern nur ein solcher, aus welchem naturgemäß ein verständlicher Laut entstehen kann. Denn auch die Thiere haben untheilbare Stimmlaute, und doch nenne ich deren keinen einen Buchstaben.

3. Theile dieses letzteren sind folgende: der Vokal, der Halbvokal und der Consonant. Vokal ist der Buchstabe, der ohne einen Anstoß einen hörbaren Laut hat, wie das A und O; Halbvokal, der mit einem Anstoß einen hörbaren Laut hat, wie z. B. S und R; lautloser Buchstab (Konsonant) dagegen der mit einem Anstoß für sich zwar keinen Laut hat, aber in Verbindung mit solchen, die einen Laut haben, hörbar wird, wie z. B. das G und das D.

4. Diese unterscheiden sich ferner durch die Stellungen und Oertlichkeiten des Mundes, durch Stärke und Schwäche des Hauchs, durch Länge und Kürze, endlich durch den höheren, tieferen und mittleren Ton. Das Spezielle hierüber gehört in die Wissenschaft der Metrik.

5. Sylbe ferner ist ein Laut ohne bestimmte Bedeutung, zusammengesetzt aus einem Konsonanten und einem Vokal; denn G und R ohne A ist noch keine Sylbe, sondern erst mit

---

Poetik behandelten, — und sicher ist Aristoteles nicht der einzige gewesen, der an der Universität Athen um modern zu reden, „über Poetik las" — sehr wahrscheinlich die von Aristotelés hier verschmähten und als ungehörig beseitigten Themata desto ausführlicher behandelten.

A wird daraus die Sylbe Gra. Doch auch hier gehört die Auseinandersetzung der Verschiedenheiten in die Metrik.

6. Bindewort[1]) ist ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung, welcher die Bildung eines einzigen Sprachlauts mit bestimmter Bedeutung, der seiner Natur nach sich aus mehreren Sprachlauten zusammensetzt, weder hindert noch bewirkt, und sowohl an den äußersten Enden als in der Mitte des Satzes steht, falls es nicht paßt, daß er für sich allein an den Anfang des Satzes gesetzt wird, wie μὲν, ἤτοι, δή[2]). Oder ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung der so beschaffen ist, daß er aus Sprachlauten, welche einerseits über die Einzahl hinausgehen, andrerseits bestimmte Bedeutung haben, einen einheitlichen Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung hervorbringt.

7. Artikel ist ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung, welcher eines Satzes Anfang, Ende oder Scheidung anzeigt, z. B. τὸ φημί und τὸ περί und so weiter[3]) [oder ein Sprach-

---

[1]) Ich habe es vorgezogen, statt der kühnen Umstellung und der gewagten Veränderungen dieses Paragraphen, wie sie Hermann vorgenommen hat, zu folgen, die hier gegebene Definition des „Bindeworts" ganz wortgetreu, wie sie handschriftlich überliefert ist, zu übersetzen, muß aber die genügende Erklärung derselben den Grammatikern von Fach überlassen. Nur soviel glaube ich zu sehen, daß der Mann, der diese Dinge geschrieben hat, die Schimpfworte nicht verdient, mit denen ihn Hr. Prof. Ritter wie einen bösen Schulbuben überschüttet. Ganz abgesehen davon, daß die meisten Vorwürfe Ritter's unbegründet sind, — der Mann, dessen Exemplar der Aristotelischen Poetik uns allein übrig geblieben ist, verdient unsern wärmsten Dank, denn ohne ihn besäßen wir die Aristotelische Poetik gar nicht. — Im Uebrigen vgl. Geppert Darstell. der grammatischen Kategorien S. 12. Classen de grammaticae graecae primordiis p. 57.

[2]) „zwar" — „entweder" — „also".

[3]) Auch von dieser Definition gilt die Bemerkung zu §. 6. Ich verstehe sie nicht, aber als ausgemacht gilt mir, daß die nach diesem Satze folgenden Worte ein reiner Schreibfehler eines Kopisten sind, der Zeilen aus §. 6 falsch noch einmal abschrieb.

laut ohne bestimmte Bedeutung, der die Bildung eines einzigen Sprachlauts mit bestimmter Bedeutung weder hindert noch bewirkt, und geeigenschaftet ist, sowohl an den Anfängen als in der Mitte gesetzt zu werden].

8. Nennwort ist ein durch Uebereinkunft gebildeter Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung ohne Zeitangabe, von dem kein Theil für sich bestimmte Bedeutung hat. Denn in den Doppelwörtern ist es nicht sprachgebräuchlich, daß der einzelne Theil auch für sich genommen eine bestimmte Bedeutung hat, z. B. in dem Nennworte Theodoros hat der Theil doros keine bestimmte Bedeutung[4]).

9. Zeitwort ist ein durch Uebereinkunft gebildeter Sprachlaut, der eine bestimmte Bedeutung mit hinzutretender Zeitangabe hat, und von dem kein Theil für sich genommen etwas bedeutet, grade wie bei den Nennwörtern. Denn das Wort „Mensch" oder „weiß" bezeichnet nicht das Wann, dagegen das Wort: „er geht", oder „er ist gegangen" bezeichnet zugleich, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene Zeit.

10. Flexion[5]) ist an einem Nennwort oder Zeitwort theils die Bezeichnung des Wessen oder Wem und so weiter, theils die Bezeichnung der Einheit oder Vielheit, z. B. „Menschen oder „Mensch", theils die Bezeichnung der personellen Verhältnisse, denn das Wort „er ging", oder „geht" ist eine Beugung des Zeitworts nach diesen Formen.

11. Satz endlich ist ein übereinkünftlicher[6]) Sprachlaut von bestimmter Bedeutung, von dem einzelne Theile für sich gleichfalls bestimmtes bedeuten. Denn nicht jeder Satz besteht aus Nennwörtern und Zeitwörtern, wie z. B. der Begriff des Menschen, sondern es kann auch einen Satz ohne Zeitwort geben, immer aber wird er einen Theil, der eine bestimmte

---

[4]) Diese Definition wird bestätigt durch das, was Aristoteles in der Schrift περὶ ἑρμηνείας c. II. auseinandersetzt.

[5]) Arist. π. ἑρμηνείας c. 2 und 3 und Rhetor. c. 7.

[6]) Arist. a. a. O. c. 4.

Bedeutung hat, enthalten, wie z. B. in dem Satze; „Kleon geht", der Name „Kleon".

12. Eine Einheit ist aber der Satz in doppelter Weise, entweder nämlich ist ein Satz Eins, weil er ein Ding bedeutet, oder weil er aus mehreren durch Verknüpfung Eins wird. Z. B. die Ilias ist eine Einheit durch Verknüpfung, der Satz dagegen „der Begriff des Menschen" dadurch daß er ein Eins bedeutet.

Einundzwanzigstes Kapitel.

1. Von den Arten des Nennworts begreift die eine das einfache — ein einfaches nenne ich nämlich dasjenige, welches aus Lauten besteht, die nicht schon für sich etwas bedeuten, wie z. B. „Land" — die andere das Doppelwort. Die Doppelwörter sind entweder aus einem Worte mit und einem Worte ohne bestimmte Bedeutung zusammengesetzt, oder aus Worten mit bestimmter Bedeutung. Es kann aber auch drei-, vier- ja vielfach zusammengesetzte Worte geben, z. B. viele Ausdrücke der Megalioten wie Hermokaikoxanthos [1]).

2. Jedes Nennwort ist entweder gemeinüblich, oder Fremd-

[1]) Die Herausgeber halten diese Stelle für verdorben und suchen ihr durch Veränderung der Worte τὰ πολλὰ τῶν Μεγαλιωτῶν zu helfen. Soviel steht fest, daß Aristoteles hier ein Beispiel von vielfach zusammengesetzten Worten geben will. Ein solches ist Hermokaikoxanthos. Da dies Wort nun aus den Namen dreier Flüsse komponirt ist, die sich bei der Insel Megale in der Nähe von Smyrna in's Meer ergossen, so ist es möglich, daß die Lesart der Handschriften, die wir übersetzt haben (nur mit Zufügung von ὡς vor Ἑρμοκ.), richtig ist. Mir scheint dieses Beispiel einen scherzhaften Anflug zu haben, der an die „Kollegienwitze" unserer Professoren erinnert.

wort [2]), oder Metapher, [oder Schmuck] [3]), oder neugebildet, oder verlängert, oder verkürzt, oder vertauscht.

3. Ich nenne „gemeinüblich“ ein Wort, das Alle gebrauchen, „Fremdwort“ dagegen, was nur hier und da gebraucht wird; man sieht also, daß ein und dasselbe Wort möglicherweise zugleich Fremdwort und gemeinüblich sein kann, nur nicht bei denselben Menschen, denn das Wort Sigynos [4]) ist bei den Kypriern gemeinübliche Bezeichnung, während es für uns ein Fremdwort ist.

4. „Metapher“ ist die Uebertragung eines fremden [5]) Worts entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen Art auf eine andere, oder nach der Analogie [6]).

5. Uebertragung von der Gattung auf die Art nenne ich z. B. den Homerischen Ausdruck [7]):

---

[2]) „Glossa (Fremdwort) bedeutet bei Aristoteles nicht blos Archaismen, sondern auch Ausdrücke aus fremden Mundarten. Desselben Wortes bedient sich auch Dio (Orat. IX.) da er von der Mischung des Aeolischen, Dorischen und Jonischen in der Homerischen Sprache redet.“ Friedr. Schlegel: Gesch. d. epischen Poesie S. 131. Es sind Provinzialismen und veraltete Worte. Vgl. Plutarch de aud. poet. c. 6.

[3]) Die eingeklammerten Worte sind wohl mit Ritter zu streichen. Auch Hermann läßt sie in der Uebersetzung aus, und Aristoteles selbst übergeht sie in der folgenden Erklärung. Vgl. Ritter: Comment. p. 231 — 232.

[4]) Sigynos (σίγυνος) bedeutete bei den Bewohnern der Insel Kypros soviel als Speer, Wurfspieß, wofür man in dem festländischen Griechisch Dorü (δόρυ) sagte. Vgl. die Auslegg. zu Herodot v. 9.

[5]) fremd (ἀλλότριον) ist hier soviel als „uneigentlich“.

[6]) „Aristoteles nimmt die Metapher im weiteren Sinne als wir heutzutage, wo man nur die dritte und vierte Art darunter begreift. Unser Sprachgebrauch war schon zu Ciceros Zeit üblich. S. Cic. de Orat. III. c. 38 ff. — Ritter.

[7]) S. Homer Odyss. I. 185. XXIV. 307.

„Hier aber steht mein Schiff —"

denn etwas vor Anker legen[8]) heißt es stehen machen.

Uebertragung von Art auf Gattung:

„Schon zehntausend wackere Dinge verübte Odysseus[9])!"

Denn das Wort „zehntausend" dessen sich hier der Dichter statt des Wortes „viele" bedient, heißt hier „viel". — Von Gattung auf Gattung, z. B.

„Ab ihm riß er die Seele zerschneidend mit grimmigem Eisen."

Denn hier hat der Dichter das „reißen" in der Bedeutung von „schneiden" und das „schneiden" in der Bedeutung von „reißen" gebraucht, was beides auf die Bedeutung etwas wegnehmen hinausläuft[10]).

6. Uebertragung nach der Analogie nenne ich es, wenn das Zweite zum Ersten sich ähnlich verhält wie das Vierte zum Dritten. Denn da wird der Dichter statt des Zweiten das Vierte oder statt des Vierten das Zweite als bildliche Bezeichnung setzen; und bisweilen setzt man auch noch das Nennwort hinzu statt dessen der metaphorische Ausdruck steht, und auf das er sich bezieht[11]). Als ein Beispiel diene

---

[8]) Hier ist eins der seltenen Beispiele, wo ὁρμεῖν transitiv gebraucht ist.

[9]) S. Homer Iliad. II. 272.

[10]) Dies Dichtercitat kennen wir nicht. Möglicherweise stammte es aus einer Ausgabe Homers, die später Veränderungen erlitten hat. Ich habe mir erlaubt, den handschriftlich beglaubigten Vers, statt dessen die Ausgaben zwei verschiedene Citate bieten, aus den Spuren der Handschriften wiederherzustellen, nach denen er lautet:

(Χαλκῷ ἀπὸ) ψυχὴν ἐρύσας τάμ' ἀτειρεῖ χαλκῷ.

Dadurch wird der Sinn völlig klar, da wir sehen, daß Aristoteles beide Metaphern in demselben Verse fand, wo eine die andere erklärte.

[11]) ich lese καὶ πρὸς ὅ ἐστιν. Beispiel: „Das Alter der Abend des Lebens naht", statt „der Abend des Lebens naht". Ritter streicht den ganzen Satz von; „und bisweilen" — bis „bezieht".

folgendes: Trinkschale verhält sich zu Dionysos wie Schild zum Ares. Der Dichter wird also die Trinkschale den Schild des Dionysos, und den Schild die Trinkschale des Ares nennen können[12]). Oder: das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tage; der Dichter wird also den Abend das Alter des Tages nennen, und das Alter den Abend des Lebens, oder wie Empedokles die „Abendschatten des Lebens" [13]).

7. Für manche Analogien existirt kein eignes feststehendes Nennwort, doch werden sie darum nicht weniger bildlich gesagt werden können. So zum Beispiel heißt „die Frucht niedersenden" säen, dagegen für das Niedersenden des Wärmestrahls durch die Sonne giebt es keine eigentliche Bezeichnung. Allein dies nicht vorhandene Wort verhält sich ähnlich zur Sonne wie das Wort „säen" zur Frucht, darum ist vom Dichter gesagt:

— „indem sie sät den gottentsprossenen Strahl[14])."

8. Man kann aber diese Art der Metapher auch anders behandeln, indem man die entlehnte fremde Benennung so gebraucht, daß man ihr zugleich etwas das zu ihrer eigentlichen Bedeutung wesentlich gehört, abspricht, z. B. wenn ein Dichter von einer Trinkschale, — nicht des Ares, sondern von einer weinlosen spricht[15]).

---

[12]) Dasselbe Beispiel Rhetor. III. c. 4 und c. 11, wie denn überhaupt im dritten Buche der Rhetorik Aristoteles über die bildlichen Ausdrücke nach der Analogie sehr ausführlich gehandelt hat. Derjenige Dichter, welcher diese kühne Metapher wie es scheint zuerst brauchte, war der Dithyrambendichter Timotheos. S. Athenaeus p. 433 C.

[13]) Vgl. Ast zu Plat. „Gesetze" p. 770 A.

[14]) Bruchstück eines Verses aus einem unbekannten Dichter. Dieselbe Metapher brauchen Virgil. Aen. II. 584 und Lucret. II. 211.

[15]) Der Schild kann poetisch die Trinkschale des Kriegsgottes

9. Neugebildet ist ein Wort, das überhaupt von Niemanden so gebraucht, der Dichter aus eigner Machtvollkommenheit prägt[16]). Als solche gelten nämlich manche Worte, wie zum Beispiel wenn der Dichter die Hörner „Sprossen" nennt und den Priester einen „Beter"[17]).

10. Verlängerte oder verkürzte Worte entstehen, wenn im ersteren Falle der Dichter sich eines längeren Vokals bedient als der eigentlich dem Worte zukommende, oder wenn er eine Sylbe einschaltet; im letzteren Falle wenn etwas von dem Worte weggelassen wird. Ein verlängertes ist z. B. die Verlängerung von Polĕos in Poleeos und von Peleidou in Peleeideō; ein verkürztes dagegen ist z. B. Kri und Dō[18]) und das Wort Ops in dem Verse:

— *μια γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.*
(— Eins wird von beiden die Anschau.)[19])

---

heißen. Aber um die Trinkschale als metaphorisch in diesem Sinne gebraucht zu bezeichnen reicht es auch hin, wenn der Dichter von einer „weinlosen Trinkschale" spricht. Denn indem er der Trinkschale damit etwas abspricht, was ihr wesentlich ist, nämlich daß sie zum Weine dient, versteht der Leser sofort die metaphorische Bedeutung. Diese Art der Metapher, durch welche die Dichter, wie Aristoteles in der Rhetorik (III. 6) sich ausdrückt, „durch Negationen positive Prädikate gewinnen" (*ἐκ τῶν στερήσεων ἐπιφέρουσιν*) ist bei den griech. Tragikern sehr häufig. Vgl. Arist. Rhetor. a. a. O.

[16]) Cic. de Orat. III. c. 38. §. 154. nennt dergleichen: verba novata.

[17]) Da das letztere Beispiel aus Homer ist (Iliad. I. 94 v. 78) dürfte vielleicht auch das erstere in der damaligen Ausgabe des Dichters gestanden haben.

[18]) statt Krithee und Dōma (*κριθή* und *δῶμα*).

[19]) Fragment aus einem Gedichte Empedokles, wie wir aus Strabo VIII. p. 364 Casaub. lernen. Die Verkürzung von Ops in Opsis verhält sich etwa wie unser „Anschau" zu Anschauung, oder wie „Gebäu" zu Gebäude.

11. Vertauscht endlich ist ein Wort, wenn man von der gebräuchlichen Wortform den einen Theil beibehält, den andern dagegen dazu thut, wie zum Beispiel dexiteros von dexios in dem Verse[20]):

δεξίτερον κατὰ μαζόν —
(Unter der rechten Brust)

12. Von den eigentlichen „Nennwörtern"[21]) sind die einen männlich, die andern weiblich, die dritten sächlich. Männlich sind alle die, welche sich endigen auf n, r und s und auf die mit s gebildeten Buchstaben, nämlich auf die zwei Doppelkonsonanten ps und ks; weiblich dagegen alle die, welche sich auf Vokale und zwar auf die stets langen, auf ee und oo, und von den Doppelzeitigen auf ā endigen, so daß also die Zahl der Endungen, auf welche die männlichen und weiblichen Nennwörter ausgehen, grade gleich ist, denn ps und ks laufen auf Eins hinaus. Dagegen auf einen Konsonanten endet kein Nennwort und auch nicht auf einen kurzen Vokal. Auf i endigen nur drei; meli, kommi, péperi; auf ü fünf pöü, näpü, gönü, dörü, astü. Die sächlichen endlich gehen aus auf diese und auf n und s. —

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

1. Die Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und doch nicht niedrig zu sein[1]). Am deutlichsten ist derselbe freilich, wenn er sich immer nur der gemeinüblichen Bezeichnung bedient, aber er ist dann zugleich niedrig. Beleg dafür die Poesie des Kleophon[2]) und die des Sthenelos[3]).

---

[20]) Iliad. V. 393.

[21]) Aristoteles meint die Hauptwörter.

[1]) Vgl. Rhetor. III. c. 1 und c. 2.

[2]) Ueber Kleophon s. oben zu c. II. §. 3 und Rhetor. III. c. 7.

[3]) Sthenelos war ein tragischer Dichter zur Zeit des Aristo-

Edel aber und das Gemeine ablegend wird der sprachliche Ausdruck wenn er die fremdartigen Bezeichnungen in Anwendung bringt. Unter fremdartiger Bezeichnung verstehe ich Fremdwort, Metapher, Verlängerung und mit einem Worte jede Ausdrucksweise die von der gemeinüblichen abweicht [4]).

2. Allein wenn ein Dichter sich beikommen ließe in lauter solchen Ausdrücken zu reden, so wird seine Sprache entweder ein Räthsel oder ein Kauderwelsch werden, ein Räthsel, wenn sie aus lauter Metaphern, ein Kauderwelsch, wenn sie aus lauter Fremdwörtern bestünde. Denn die Idee des Räthsels ist diese, daß man, indem man von wirklichen Dingen spricht, unmögliches zusammenfügt. Dies kann man nun nicht bewerkstelligen durch die Verbindung der eigentlichen Ausdrücke, wohl aber kann man es durch Anwendung der Metapher, zum Beispiel:

„Einen sah ich mit Feuer Metall anheften dem Andern" —

und anderes der Art [5]).

---

phanes, der von ihm spottend in einer seiner verlornen Komödien, in dem Gerytades, sagte (bei Athenäus IX. 367 B.):

Wie mach ich's, daß ich des Sthenelos Sprache hinunter bring?
In Essig mußt du sie tunken oder in weißes Salz.

Wir sehen also, daß der boshafte Komiker an dem sprachlichen Ausdrucke (ῥήματα) des Sthenelos dieselbe Fadheit und denselben Mangel an Würze tadelte, derentwillen Aristoteles hier seine Poesie als Beispiel anführt. Ob der Sthenelos, dessen Aristophanes in den Wespen v. 1313 als eines unordentlichen Haushalters gedenkt, der Dichter sei oder ein anderer, weiß ich nicht zu sagen.

[4]) Dadurch, sagt Arist. Rhetor. III. 2, erhält die Sprache etwas Vornehmes: „Das Fremde und Ferne ist es, was den Menschen anzieht, und wie den Menschen die Fremden interessanter sind als ihre Mitbürger daheim, so geht es ihnen grade auch mit dem sprachlichen Ausdrucke."

[5]) Wir kennen das von Aristoteles auch in der Rhetorik (III. c. 2) angeführte Räthsel vollständig aus Athenäos, wo es also lautet (X. p. 452 C.):

3. Aus Fremdwörtern zusammengesetzt, wird der sprachliche Ausdruck ein Kauderwälsch. Er muß also aus den oben erwähnten Elementen in einem gewissen Verhältnisse gemischt sein. Das heißt, daß er nicht gemein und nicht niedrig erscheine, das werden die ungangbaren, die metaphorischen, die schmückenden und die übrigen vorhin aufgezählten Ausdrucksformen bewirken, während die gemeinübliche Ausdrucksart ihm die nöthige Deutlichkeit verleihen wird.

4. Einen sehr wesentlichen Theil aber zu jener Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, die doch nicht den Charakter des Gemeinen hat, tragen bei die Verlängerungen, Verkürzungen und Umwandlungen der Benennungen. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeinbräuchliche Form, so wird die Abweichung von dem Gewohnten dem Ausdrucke den Charakter des nicht Gemeinen geben; und weil sie andrerseits doch immer einen Theil der gewohnten Form behalten, wird die Deutlichkeit erzielt werden.

5. Daher ist der Tadel derjenigen nicht richtig, welche eine solche Anwendung des Dialekts schelten und den Dichter lächerlich zu machen suchen, wie z. B. Eukleides der Aeltere [6]), welcher meinte, dichten sei keine Kunst, wenn man gestatte, die Wörter nach Belieben auszudehnen [7]), und der deßhalb in

---

„Einen sah ich mit Feuer Metall anschweißen dem Andern,
So daß er Mensch und Metall einte durch gleiches Geblüt.“

Die Auflösung des Räthsels ist der (metallene) Schröpfkopf. In dem Räthsel ist, wie Aristoteles in der Rhetorik bemerkt, der Ausdruck anschweißen (*κολλᾷν*) metaphorisch gebraucht für anlegen. „In diesem beliebten Räthsel, sagt Aristoteles (a. a. O.), wird das, was geschieht, nicht genannt; aber es sowohl als seine bildliche Bezeichnung bedeuten beide ein Befestigen an etwas; anschweißen wird nämlich hier das Ansetzen des Schröpfkopfs genannt.“ — Die im Texte folgenden Worte: *ἐκ τῶν γλώττων βαρβαρισμόν* hat Ritter gestrichen.

6) Wir kennen diesen Poeten nicht weiter.

7) D. h. die Quantität willkürlich zu verändern, resp. zu verlängern, wie in dem folgenden Beispiele geschieht. Der spottende Witz

den sprachlichen Ausdruck selbst den Stachel seines Spottes kleidete:

„Und den Ares erblickt' ich nach Marathon hinabwandelnd.

und:

„Den wohl nie gelüstet hätte jenes Nieswurz —

6. Allerdings ist das gewissermaßen absichtliche Hervortretenlassen dieser Ausdrucksart lächerlich, allein das Maaß ist eben allen Theilen gemeinsam; denn auch wenn man Metaphern und Fremdworte und alle die andern Ausdrucksformen unpassend und mit ausdrücklicher Absicht gebraucht, um Lachen zu erregen, würde man dasselbe Resultat bewirken.

7. Von welcher großen Bedeutung dagegen der passende Gebrauch ist, das mag man sich an den epischen Gedichten klar machen, wenn man die gewöhnlichen Wortformen in das Metrum zu bringen versucht. Auch an dem Fremdwort und an den Metaphern und an den übrigen Ausdrucksformen kann man es sich vor Augen bringen, daß was ich sage richtig ist, wenn man dafür die gemeinbräuchlichen Ausdrücke an die Stelle setzt. So z. B. haben Aeschylos und Euripides einmal denselben jambischen Vers gemacht, und der letztere nur ein einziges Wort geändert und zwar so, daß er statt des eigentlichen gewöhnlichen ein Fremdwort setzte, und doch erscheint uns sofort der Aeschyleische Vers schön, der Euripideische aber schlecht. Aeschylos nämlich sagt in seinem Philoktet:

Das Krebsgeschwür, das mir das Fleisch vom Fuße frißt,

Euripides dagegen setzte an die Stelle von „frißt" den Aus-

---

des Satirikers liegt in den willkürlichen Verkürzungen der Sylben in den Wörtern ἔτι (ἦτι), βαδίζοντα und ἐράμενος. Ebenso verspotteten bei uns gewisse Kritiker die Goetheschen Hexameter mit den berüchtigten Versen:

In Weimar und Jena da macht man Hexameter so!
Aber die Pentameter sind noch viel erbärmlicher.

druck „schmaust“ [8]). Derselbe Unterschied wäre, wenn statt des Verses [9]):

„Und nun hat so ein Knirps, so ein Nichtling und so ein Schächer“ —

Jemand, mit Umwandlung der fremdartigen in die eigentlichen Ausdrücke, sagen wollte:

„Und nun hat so ein Kleiner, ein Schwacher ohn' Ansehn —

oder statt des folgenden:

„Setzend ihm hin den ärmlichen Stuhl und das winzige Tischchen“ [10])

sagen wollte:

Setzend ihm hin den schlechten Stuhl und das kleinliche Tischchen.

oder statt: „es brüllen die Felsengestade“ [11]), es krachen die Felsengestade.

8. [Ich bemerke noch, daß Areiphrades [12]) die Tragiker lächerlich zu machen pflegte, daß sie Ausdrucksweisen brauchen, wie sie Niemand in der gewöhnlichen Sprache brauche, zum Beispiele „vom Hause ab“ statt ab vom Hause, und „dein“ statt deiner, und „ich aber faßte ihn“, und „Achills halb“ und dergleichen mehr. Weil nämlich alle diese Wendungen nicht zu den gemeinbräuchlichen gehören, bilden sie in dem sprachlichen Ausdrucke das Element des nicht Gemeinen. Der Mann wußte das aber nicht.] [13])

---

[8]) Vgl. oben c. XXI. §. 4. Die Metapher, welche Euripides in den Vers brachte, gehört zu der dort aufgezählten zweiten Gattung. Ueber die drei Philoktete des Aeschylos, Sophokles und Euripides s. Gruppe: Ariadne S. 417 — 452.

[9]) Odyss. IX. 215. Ueber die Vertauschung der hier in Frage kommenden griechischen Ausdrücke s. Ritter p. 241.

[10]) Odyss. XX. 259.

[11]) Iliad. XV. 265.

[12]) Unbekannter Dichter und Krittiker.

[13]) Ritter hat diesen §. als unächt eingeklammert, und aller-

9. Wenn es nun aber wichtig ist, daß man jede der obengenannten sprachlichen Ausdrucksweisen schicklich anwendet, sowohl die Doppelwörter als die Fremdwörter, so ist es doch weitaus das wichtigste, geschickt zu sein im Gebrauche des metaphorischen Ausdrucks. Denn dies allein läßt sich nicht von Andern lernen, sondern ist ein Merkzeichen glücklicher Naturbegabung [14]. Gute Metaphern finden heißt nämlich einen scharfen Blick für das Aehnliche haben.

10. Von den Nennworten eignen sich die Doppelwörter vorzugsweise für die Dithyramben, die Fremdwörter für die heroischen [15]), die Metaphern für die jambischen Verse [16]). In den heroischen lassen sich noch alle vorhergenannten anwenden, in den jambischen dagegen, weil diese möglichst die gewöhnliche Sprechweise ausdrücken, passen nur diejenigen Ausdrücke, deren sich Jemand auch in der prosaischen Darstellung bedienen dürfte. Dahin gehören aber der gemeinbräuchliche, die Metapher [und der Schmuck].

Und so mag es denn über Tragödie und über die nachahmende Darstellung, die sich im Gebiete des Handelns bewegt, bei dem bisher Gesagten sein Bewenden haben.

---

dings sieht er auf's Haar aus wie die Randbemerkung eines spätern Lesers, den die Weise der Anführung mit ἔτι δὲ, die Hinweisung auf den uns ganz unbekannten Areiphrades, und der Schluß des Ganzen gleichmäßig zu bezeichnen scheinen.

14) Vgl. Rhetor. III. c. 10. Müller III. S. 136.

15) Nach Hermann ist diese Bestimmung abgeleitet aus dem Gange der historischen Entwicklung des Epos bei den Griechen, einer Entwicklung, die in Homer so vollendet erscheint, daß derselbe bis auf die Sprache herab als gesetzgebendes Muster für seine Nachfolger galt. Die „iambischen Verse“ bezeichnen den tragischen Trimeter, d. h. die dialogischen iambischen Partien der Tragödie.

16) Vgl. Rhetor. III. c. 3.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

1. Was die erzählende und im heroischen Versmaße darstellende Dichtungsgattung [1]) betrifft, so wissen wir, daß sie die Fabeln geradeso wie in den Tragödien, dramatisch das heißt so komponiren muß, daß sie eine ganze und vollständige Handlung, welche Anfang Mitte und Ende hat, zu ihrem Mittelpunkte hat, um wie eine in sich abgeschlossene einheitliche Schöpfung den ihr eigenthümlichen Genuß zu gewähren, und daß ihr nicht die gewöhnlichen Geschichtsdarstellungen ähnlich sind, in welchen die Nothwendigkeit es fordert, daß der Darsteller nicht die Darlegung einer einheitlichen Handlung zu seiner Aufgabe macht, sondern eines einheitlichen Zeitabschnitts und alles dessen, was innerhalb dieses Zeitabschnitts Einem oder Mehreren begegnete, und wovon das Einzelne zu dem Einzelnen in einem rein zufälligen Verhältnisse steht [2]).

---

[1]) Das Epos. Wenn Aristoteles sich im Folgenden über die Epische Poesie sehr kurz zu fassen scheint, so denke man an das, was er oben c. V. §. 5 darüber im Voraus gesagt hat.

[2]) Daß Homer's Dichtung „dramatische Elemente hat“, ist c. IV. §. 9 gesagt worden, wo zugleich Tragödie und Komödie auf ihn als ihre Wurzel zurückgeführt werden. Auch auf die Einheit der epischen Dichtung, die freilich minder stark ist als in der Tragödie ist von Aristoteles hingewiesen (vgl. c. V. §. 5) und mit einem Worte (c. V. §. 6) ausgesprochen worden, „daß alle wesentlichen Bestandtheile des Epos dieselben sind wie in der Tragödie, mit alleiniger Ausnahme dessen, was der Tragödie von c. VI. an als spezifisch eigenthümlich beigelegt wird. Ja die ganze Definition der Tragödie zeigt klar, daß Aristoteles den Begriff des Epos in derselben mit gegeben und dasselbe bestimmt hat als „nachahmende Darstellung (μίμησιν) einer Handlung, und zwar einer Handlung von ernstem bedeutendem Inhalt, von in sich abgeschlossenem Verlaufe, von einem bestimmten Umfange, in künstlerisch gewürzter Sprachdarstellung,“ und daß er den Zusatz für

2. Wie nämlich zu ein und derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis geschah und die Landschlacht der Karthager in Sizilien, die doch nicht die mindeste Beziehung auf einen gemeinsamen Endzweck hatten [3]), so geschehen gar oft auch in unmittelbar nacheinander folgenden Zeitpunkten Dinge unmittelbar nacheinander, für die zusammen sich gar keine Einheit des Endzwecks finden läßt.

3. Trotzdem begeht die große Mehrzahl der epischen Dichter diesen Fehler. Darum darf wohl, wie wir bereits früher sagten [4]), Homer auch in dem Bezuge als ein göttliches Genie vor allen andern Poeten gelten, daß er es sich weder beikommen ließ den trojanischen Krieg, obschon derselbe doch einen ganz bestimmten Anfang und Endziel hatte, in

die Tragödie „vorgeführt durch gegenwärtig handelnde Personen und nicht durch erzählenden Bericht des Dichters" nur deshalb gemacht hat, um die Scheidegränze zwischen Epos und Drama noch ausdrücklich hervorzuheben. Ueber die Einheit der Handlung und Fabel im Epos hat ferner Aristoteles im achten Kapitel (§. 2 — 4) ausführlich gesprochen; über den Unterschied von Geschichte und Epos ist im neunten Kapitel (§. 1 — 4) das Nöthige gesagt worden. Es ist daher nicht einzusehen, wie Ritter darauf kommt, hier etwas zu vermissen.

[3]) Die historische Wichtigkeit dieser Stelle leuchtet ein. Vgl. Dahlmann's „Forschungen" II. 1. S. 185, der dieselbe nicht gehörig beachtet hat. Aristoteles widerspricht in dieser Stelle durchaus der spätern Auffassung Diodors von Sizilien. Beide Schlachten sollten übrigens, einer Sage nach, sogar an demselben Tage geschlagen sein, was indessen eben nur die Sizilischen Griechen behaupteten (Herodot VII. 166. 166). Gelon von Syrakus und Theron von Agrigent schlugen die Karthagische Flotte in einer großen Seeschlacht bei Himera im Jahre 480. Aber die Heerfahrt der Karthager hatte nach Aristoteles nichts gemein mit der Persischen, war kein Unternehmen, das auf denselben Zweck (τέλος) hinauslief, obschon Mommsen (Röm. Gesch. I. S. 466) die entgegengesetzte Ansicht auszusprechen scheint.

[4]) S. oben c. VIII. §. 3.

seiner ganzen Ausdehnung zu behandeln — denn solche Darstellung würde übergroß und nichts weniger als wohlüberschaulich geworden sein — oder auch nur einen Krieg, der dem Umfange nach mäßig durch die bunte Fülle der Thatsachen verwickelt war. Vielmehr hat er in dem vorliegenden Gedichte nur einen einzigen Theil aus diesem Kriege genommen, daneben aber jene Fülle der Thatsachen zu vielen Episoden benutzt, wie in dem Schiffskataloge und in andern Episoden, die er seinem Gedichte einflicht. Die andern Epiker dagegen lassen ihre Dichtung eben nur um den Mittelpunkt einer Person [5]), und um eine Zeit und eine vielgliedrige Handlung spielen, wie der Verfasser der „Kypria" und der „kleinen Ilias" [6]).

4. Demgemäß läßt sich aus Ilias und Odyssee [7]) nur je eine Tragödie machen oder höchstens zwei. Aus den Kyprien aber giebt es viele, und aus der kleinen Ilias mehr als acht,

---

[5]) Vgl. oben c. VIII. §. 2.

[6]) Zwei „kyklische" Epen von unbekannten Verfassern. Das erstere die „Kypria", ein Epos in eilf Büchern, hatte zum Mittelpunkt der sehr weit ausholenden und sehr weitschichtigen dichterischen Erzählung die Sage vom Raube der Helena, und wurde im Alterthume hier und da fälschlich (Herodot II. 117) dem Homer zugeschrieben. Andere nannten den Dichter Stasinos, Andere den Dichter Hegesinos, beide von der Insel Kypros, als Verfasser. Das Gedicht führte die Begebenheiten, die sich an diesen Raub knüpften, bis auf die Zeit, wo die Homerische Ilias beginnt. Seinen Namen trug es von dem Lande seiner Entstehung, von der Insel Kypros. — Die „kleine Ilias" war ein Epos in vier Gesängen, das die Begebenheiten vom Streit über die Waffen Achills bis zu der Sage von dem hölzernen Pferde führte. Als Verfasser wird von den Alten genannt der Dichter Lesches von Mytilene auf Lesbos. Die spätere Zeit fabelte, daß Homer eigentlich der Verfasser dieses Gedichts gewesen, dasselbe aber dem Thestorides vermacht habe! Vgl. den Artikel Cyclici in Pauly's Realencyclop. II. S. 812 — 813.

[7]) Wohlverstanden: aus der Haupthandlung jedes der beiden Gedichte, nicht aus den „Episoden". —

wie: Der Waffenstreit, Philoktetes, Neoptolemos, Eurypylos, die Bettelei, die Lakonerinnen, die Zerstörung Ilions, die Heimkehr, Sinon und die Troerinnen[8]).

---

[8]) Die Wendung „mehr als acht", welche den Auslegern soviel Kopfzerbrechens gemacht hat, ist am glücklichsten von Knebel dahin erklärt worden, daß Aristoteles mit dieser Zahlangabe auf nur vier Gesänge der „kleinen Ilias" Rücksicht nimmt. „Aristoteles hatte gesagt: die ganze Ilias enthalte als solche nur Stoff zu einer oder höchstens zwei Tragödien. Um dieser Einfachheit der Handlung in der Ilias Homers gegenüber die Vielfältigkeit des Stoffs in der „kleinen Ilias" recht schlagend zu bezeichnen, weiset er nun nach, daß sich in letzterer aus jedem einzelnen Gesange mehr tragische Stoffe entnehmen lassen, als aus dem ganzen Homerischen Epos zu gewinnen seien: also aus allen vier Gesängen mehr als acht." Ueber Inhalt und Verfasser der hier aufgeführten zehn Tragödien mag man die Ausleger und die griechischen Literaturgeschichten nachlesen, da eine ausführliche Nachweisung an dieser Stelle zu weitläuftig werden würde. Hr. Ritter streicht natürlich diesen ganzen für die griechische Literaturgeschichte so überaus wichtigen §. als den Zusatz eines von ihm als halb blödsinnig behandelten Interpolators oder vielmehr zweier solcher Verfälscher, die er hier annimmt (p. 252), und unter den Gründen, weshalb er es thut, erscheinen auch zwei „Sprachschnitzer", die der Interpolator in diesen wenigen Zeilen gemacht haben soll. Ein solches Verfahren, das einem griechischen Leser des Aristoteles von vor 2000 Jahren nachweisen will, daß er seine Muttersprache nicht hinlänglich verstanden habe, um drei Zeilen ohne eben so viele „Sprachschnitzer" schreiben zu können, ist in unsern Augen ein heilloser Aberwitz, der schließlich dazu führt, die kostbaren positiven Notizen, die uns hier über die Literatur der griechischen Tragödie ein günstiges Geschick erhalten hat, und derer wir wahrlich keinen Ueberfluß besitzen, aus den nichtigsten Gründen wegzuwerfen. (Vgl. übrigens Schöll: Att. Tetral. S. 176 ff.)

Vierundzwanzigstes Kapitel.

1. Auch was die Gattungen betrifft, muß die epische Poesie dieselben aufzuweisen haben wie die Tragödie, nämlich eine einfache, oder eine verwickelte, eine ethische (charakterschildernde) oder eine pathetische [1]); und ebenso dieselben Bestandtheile [2]) mit Ausnahme der Gesangkomposition und der Darstellung für das Auge. Denn auch das Epos bedarf der plötzlichen Schicksalswechsel, und der Erkennungen und der erschütternden Leiden [3]); und endlich müssen auch die Gedanken und der sprachliche Ausdruck die erforderlichen edlen Eigenschaften haben.

2. Alle diese Dinge hat nun Homer zuerst und in mustergültiger Weise bethätigt. Von seinen beiden Gedichten steht zunächst jedes von beiden als eine besondere Gattung da, die Ilias als einfache und pathetische, die Odyssee als verwickelte — denn sie ist durchaus Erkennung [4]) — und ethische [5]) Kom-

---

[1]) Vgl. c. X. und c. XVIII. §. 2 — 3 u. ff.

[2]) Vgl. c. V. §. 4. c. VI. §. 7 ff. c. XII. 1.

[3]) τῶν παθημάτων. Diese Stelle ist wichtig für das Verständniß der Aristotel. Definition der Tragödie. VI. 1.

[4]) Odysseus' Erkennung bei Alkinoos, bei dem Sauhirten Eumäos, bei Telemach, bei der Amme, bei Penelope u. s. f.

[5]) ethisch ist hier soviel als „sittenbildlich". Vgl. Vischer: Aesthetik IV. S. 1290. Wenn Aristoteles die Komposition der Odysseefabel eine „verschlungene" (verwickelte) nennt, weil sie durchaus Erkennung sei, so heißt das letztere: „die Spannung auf das Wiedersehen ist der poetische Reiz. Sie wird durch viele in der Komposition ineinandergeschlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subjekt der Erkennung natürlich liebende Menschen sind, so erhellt, wie in der ἀναγνώρισις (Erkennung) des Aristoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchst interessante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyssee ist, wie Jean Paul sagt (Vorschule der Aesth. §. 66), der antike Ur-

position; und endlich im sprachlichen und in dem Gedankengehalte hat er Alle übertroffen.

3. Unterschieden von der Tragödie ist dagegen das Epos durch die Länge der Komposition und durch das Metrum. Was die Länge betrifft, so genügt darüber die oben gegebene [6]) Bestimmung, daß es nämlich möglich sein müsse, den Anfang und das Ende überschauend zusammenzufassen. Dies dürfte der Fall sein, wenn die Kompositionen etwa kürzer wären, als die alten Epen, und dafür vielleicht auf diejenige Zahl von Tragödien [7]) die für eine Vorstellung angesetzt zu werden pflegen [8]), hinausliefe.

Roman. Es folgt von selbst, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnsucht und Wiedersehen den Hauptinhalt bilden: Odysseus am Ufer der Kalypsoinsel in's Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einsamen Kammer, und der suchende Sohn sind Bilder eines innigen Seelenlebens. Nur daß natürlich das epische Grundgesetz, wonach alles Innerliche in sinnlicher Ausführlichkeit der Erscheinung sich zeigen muß, unangetastet in Kraft bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit subjektiverem Interesse beschaut, das Meer, die landschaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. s. w. — Im Style dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen die individuellen Züge erforschenden Richtung — — die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirthschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen treuen Hofhund, das Gebaren und die Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten — treten in ein schärferes Licht, als sonst die Antike es ihren Bildern giebt, und wie man im weiteren Sinne alle Epische Poesie sittenbildlich nennen kann, so ist es die Odyssee, dieser Prolotyp des Romans, selbst im engeren Sinne des Worts." S. Vischer: Aesthetik IV. S. 1271 — 1272.

6) S. c. VII. §. 5 — 6 und c. XXIII. 3.

7) Der Artikel muß hier fehlen, obschon ihn die Herausgeber nach Aldus aufgenommen haben, und er fehlt auch richtig in allen Handschriften.

8) Wie viel waren das? und wie groß ist demnach der

4. Es hat aber in Bezug auf die Möglichkeit, seinen Umfang auszudehnen einen gar bedeutenden eigenthümlichen Vor-

---

größte, von Aristoteles statuirte äußere Umfang für ein episches Gedicht? Diese Fragen sind schwer mit einiger Sicherheit zu beantworten, weil es uns an allen sichern Nachrichten über die hier in Frage kommenden Dinge fehlt, eben *weil* diese Dinge so allbekannt waren. Wir wissen nicht genau: wie lange die scenischen Festaufführungen in den großen Dionysien währten? Wir wissen nicht sicher: wie viel Dichter auftraten? wie viel Stücke gegeben wurden? Wir wissen ferner nicht, ob Aristoteles mit dem Ausdrucke „*eine* Vorstellung" (μια ἀκρόασις) die tragischen Aufführungen eines Tages (was unwahrscheinlicher), oder des ganzen Festes meint? Die Aufschlüsse, welche neuerdings von *Herm. Sauppe* (Berichte der K. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig 1855. 1) und *Schultze* (de Chori Graecor. trag. habitu externo Berlin 1856 p. 19 ff.) gegeben sind, laufen auf Folgendes hinaus. I. *Die Wahl der Preisrichter* geschah durch den Rath der Fünfhundert in geheimer Abstimmung, und zwar wurden besondere Richter für den tragischen und für den komischen Wettstreit gewählt. Ihre spezielle Ausloosung erfolgte *nach* der Aufführung. Die Zahl der Richter für die tragischen Aufführungen belief sich auch wahrscheinlich auf fünf, welche Zahl für die Komödie fest steht. II. *Die Zahl der auftretenden Dichter und ihrer Stücke.* Böckh nimmt an, daß *fünf* Dichter mit *fünf* Trilogieen auftraten, und zwar so, daß fünf Tage lang gespielt wurde, jeden Vormittag eine tragische Trilogie, jeden Nachmittag eine Komödie. Ebenso *Geppert*, *Schneidewin*, *Kirchhoff* u. A. — *Sauppe* dagegen hält diese Annahme für irrig (p. 16 ff.) und behauptet, „daß in der Blüthezeit der attischen Bühne nie mehr als *drei* Trilogieen und drei Komödien aufgeführt worden und daß nur *drei* tragische Dichter aufgetreten seien. Die Didaskalien enthielten die Namen aller drei Konkurrenten. Der erste hatte über die beiden andern, der zweite wenigstens über den dritten gesiegt, und der dritte war von beiden Mitbewerbern besiegt, also *durchgefallen*; doch meint Sauppe, daß auch der dritte noch eine Belohnung erhalten habe, während ich sehr bezweifeln möchte, daß ein

theil vor der Tragödie durch den Umstand voraus, daß es zwar in der Tragödie nicht statthaft ist, mehrere zu gleicher

„Durchgefallener" einen Preis erhalten habe. Allerdings war es schon etwas, als Preisbewerber überhaupt aufgetreten zu sein, denn es ging eine Anmeldung bei dem Archon und eine Prüfung der Stücke durch denselben vorher. Also: nach Sauppe wurde an je drei Tagen, von je drei tragischen Dichtern, jeden Vormittag eine Trilogie gegeben (Nachmittags folgte die Aufführung der Komödien). Jede Aufführung einer tragischen Trilogie nebst Satyrstück erforderte mindestens sieben Stunden Zeit. Ziehen wir nun hieraus ein Resultat für das Verständniß unserer Aristotelischen Stelle, so lautet auf die Frage: „wie groß würde jetzt der richtige Umfang eines Epos sein?" die Antwort: — Entweder: gegen 5000 Verse — wenn μία ἀκρόασις auf einen Tag geht, und wenn wir den Umfang einer tragischen Trilogie nebst Satyrdrama auf 5000 Verse annehmen; — oder: gegen 15,000 Verse, — wenn wir annehmen, daß Aristoteles von der Aufführung aller drei Trilogien an einem Festwettstreite spricht. Dies letztere möchte das richtigere sein. Denn die Ilias hat z. B. nahezu siebzehnthalbtausend Verse (16,481). Ein Epos dürfte also nach Aristoteles ohne Schaden etwas kürzer sein, und seine größte Ausdehnung würde immer noch anderthalbtausend Verse weniger als die Ilias betragen. Dies Resultat stimmt auch sonst ziemlich gut mit der obigen Berechnung. Denn wenn drei Trilogien an drei Tagen aufgeführt, zusammen etwa 21 Stunden zur Aufführung erfordern, so dürfte diese Zeit für eine Recitation der Ilias in antiker Weise schwerlich ausreichen, und wohl noch um einige Stunden zu vermehren sein. Schließlich lehrt eine Stelle der Poetik (c. VII. §. 6), daß allerdings für die Länge der Tragödie mit Rücksicht auf die zur Aufführung erforderliche Zeit feste Bestimmungen bestanden. „Aber diese Bestimmungen, sagt dort Aristoteles, haben mit dem Wesen der Tragödie nichts zu thun sind rein äußerliche und zufällige." Er deutet dann mit dem darauf folgenden Scherzworte an, wie mir scheint, daß die einzelne Tragödie sehr wohl länger sein könnte, als ihr Maaß bei den Griechen war, eben weil dies Maaß ein rein äußerliches war, und von dem zufälligen Umstande abhing, daß es eben herkömmlich war, an drei Vormittagen

Zeit vorgehende Einzelhandlungen darzustellen, sondern nur die Handlung, welche auf der Bühne vorgeht und von den Schauspielern ausgeführt wird; in dem epischen Gedichte dagegen, — weil dasselbe Erzählung ist, ist es möglich, viele Theilhandlungen zugleich vollbringen zu lassen, durch welche, wenn sie zur Sache gehörig sind, der Umfang des Gedichts bedeutend gesteigert wird. Das Epos hat also hieran einen Vortheil für seine Erhabenheit, der zugleich dazu dient, die Stimmungen des Hörers wechseln, und die ungleichartigsten Auftritte miteinander episodisch abwechseln zu lassen; denn die Einförmigkeit, weil sie eben schnell sättigt, macht, daß die Tragödien durchfallen.

5—6. Das sogenannte heroische Metrum ferner hat sich erfahrungsmäßig als das dem Epos angemessene ergeben [9]. Denn wenn einer in irgend einem andern Metrum eine erzählende Dichtung verfassen wollte oder in vielen, so würde das Unpassende davon zu Tage treten. Das heroische Versmaß ist nämlich das stätigste und würdevollste [10]) aller Versmaße, — daher läßt es auch vorzugsweise gern ungangbare und metaphorische Ausdrücke zu, denn auch eine gewisse Wortfülle ist der erzählenden Dichtungsgattung vor der andern eigenthümlich. Das jambische und tetrametrische Versmaß dagegen haben den Charakter der Beweglichkeit, und zwar das letztere den der Tanzbewegung, das erstere den der handelnden Darstellung [11]).

---

neun Tragödien nebst drei Satyrspielen, oder überhaupt eine große Zahl von Tragödien aufzuführen. „Denn, sagt er, gesetzt es wäre herkömmlich, hundert Tragödien an einem Feste zu geben, nun so könnte man nur gleich die Wasseruhr daneben stellen, und nach dieser die Länge der Zeit bis auf die Minute abmessen!"

9) Vgl. oben c. IV. §. 14 und §. 8.

10) Ebenso heißt es in der Rhetorik III. c. 8 „von den Rhythmen ist der heroische der, welcher den spezifischen Charakter des Würdevollen und feierlich Erhabenen (σεμνός) trägt."

11) Vgl. oben c. IV. §. 14. XXII. 10. und Rhetorik III. 8.

Noch verkehrter endlich ist es, wenn einer sich beikommen lassen wollte, dieselben durcheinander gemischt anzuwenden, wie Chairēmon[12]). Darum hat denn auch noch Niemand eine lange epische Komposition in einem andern als dem heroischen Versmaße gedichtet, sondern wie ich früher sagte[13]), die Natur der Sache selbst lehrt herausfinden, was ihr gemäß ist.

7. Homer aber ist, wie in so vielem Andern, so auch ganz besonders darin höchlich zu preisen, daß er allein unter den Dichtern sich vollkommen bewußt ist, was er selbst als solcher zu thun hat. Der Dichter als solcher muß nämlich in eigner Person möglichst wenig sprechen; denn an den Stellen wo er dieß thut ist er nicht mehr nachahmender Darsteller[14]). Die andern Dichter nun figuriren in eigner Person durch ihr ganzes Werk hindurch, stellen dagegen nur Weniges, und nur selten, nachahmend dar. Er aber führt nach wenigen einleitenden Versen sofort einen Mann, oder ein Weib oder irgend eine andere Charaktergattung ein, und zwar ist nichts bei ihm ohne Charakteristik, sondern alles[15]) hat seinen ausgeprägten Charakter.

---

wo es heißt: Von den verschiedenen Zeitmaßen ist das heroische feierlich würdevoll, der Prosa gar nicht ähnlich und verlangt musikalische Begleitung. Der Jambus ist grade die gewöhnliche Sprache des Volks, — der Trochäus dagegen ist vorzugsweise hüpfend, wie die Tetrameter zeigen, denn diese sind eine rasch hineilende Versart."

12) Man sehe die Anmerkung zu Poet. c. I. §. 9.

13) c. IV. §. 14.

14) Ueber die Wichtigkeit dieser Auffassung des Begriffs der Nachahmung im Sinne objektiver Darstellung vgl. Vischer: Aesthetik II. S. 85 — 86.

15) Mann, Weib, Jungfrau, Kind, Greis, Sklave, Sklavin, Gott und Göttin, König und gemeiner Mann sind bei Homer immer charakteristisch ausgeprägt, jeder ist oder hat ein eignes ἦθος. — „Wie wenig ist das in diesem §. ausgesprochene Grundgesetz, namentlich in unserer Romanliteratur, erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere, Stimmungen

8. Wenn nun ferner in den Tragödien der Dichter das Wunderbare als dichterisches Element brauchen muß, so hat dagegen in der epischen Dichtung vielmehr das Undenkbare — die vorzugsweise Quelle des Wunderbaren — seinen Platz, weil man hier den Handelnden[16]) nicht mit Augen sieht. Denn der ganze Vorgang bei Hektors Verfolgung würde auf der Bühne sich ohne Zweifel lächerlich ausnehmen: die griechischen Krieger stillstehend und keinen Theil an der Verfolgung nehmend, Achill ihnen mit dem Kopfe zurückwinkend[17]). In der epischen Darstellung dagegen bleibt dies unbemerkt[18]). Das Wunderbare aber ergözt[19]). Beleg dafür:

---

analysirt, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind! Da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu viel Gespräch eingeflochten wird! es sprechen zwar die Romanpersonen, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will." Vischer (a. a. O. IV. S. 1209—1210.) — Von derselben Kunst, mit der Homer in der Ilias wie in der Odyssee darauf ausgehe, seine Figuren in ihrem eigenen Charakter reden zu lassen, spricht Platon in seinem Staat (XIII. p. 393 ff.

16) Das heißt: Den der das Wunder that.

17) Die hier und c. XXV. §. 5 angeführte Scene ist zu lesen bei Homer Iliad. XXII. v. 136 — 137 und v. 198 — 207. Die betreffenden Verse lauten (v. 205 — 207):

Aber die Völker winkte zurück mit dem Haupte Achill, und
Ließ sie nicht werfen auf Hektor hin die bittern Geschosse,
Daß nicht raubte den Ruhm ihm ein Wurf, und als Zweiter
er käme.

18) Weil man es eben nur mit der Phantasie, nicht mit leiblichem Auge, wie bei der Bühnendarstellung, sieht.

19) Wörtlich wiederkehrend in der Aristotelischen Rhetorik III. c. 2 §. 3.

Alle Menschen berichten gern mit eignen Zusätzen, weil sie glauben, damit zu gefallen.

9. Nun hat aber Homer vorzugsweise allen andern Dichtern ein Vorbild gegeben, wie man Unwahres sagen muß[20]. Diese Manier besteht in einem Trugschlusse. Es meinen nämlich viele[21] Menschen, daß, wenn im Allgemeinen von dem Sein oder Geschehen des einen bestimmten Dinges das Sein oder Geschehen eines andern die begleitende Folge ist, daß dann, sobald das Spätere ist, auch das Frühere sein oder geschehen müsse. Dies ist aber unrichtig, und darum kann in solchem Falle auch das Erste sehr wohl unrichtig sein. Aber auch wenn dies (das Erste) wirklich ist, so folgt darum doch noch keineswegs mit Nothwendigkeit, daß das Zweite sei oder stattfinde. Der falsche Schluß, den unsere Seele macht, ist nämlich der: weil sie das Zweite als wahrseiend weiß, so nimmt sie auch das Erste als wirklich seiend an. Beispiel: das folgende aus den „Niptra" [22].

---

20) „D. h. wie die vom Dichter eingeführten Personen schicklich Unwahrheiten anzubringen, oder vielmehr Andere irre zu leiten haben." Knebel.

21) „viele", in der Uebersetzung, drückt den fehlenden Artikel vor „Menschen" aus.

22) Ueber die Niptra s. die Anmerkung zu c. XVI. §. 3. Das Beispiel ist höchst treffend. Penelope will dort den als Bettler vermummten Odysseus, der ihren Gemahl zu kennen und Kunde von ihm zu bringen vorgiebt, ein wenig ausforschen. Sie fragt ihn also:

Nun ich muß dich doch noch ein wenig prüfen, o Fremdling,
Ob du meinen Gemahl auch wirklich, wie du erzähltest,
Sammt den edlen Genossen in deinem Hause bewirthet.
Sage mir denn, mit welchen Kleidern war er bekleidet?
Und wie sah er aus? auch nenne mir seine Gefährten!

Der Schluß der Penelope ist dieser: Wer einen Andern längere Zeit bei sich gesehen und bewirthet hat, der muß nothwendig wissen, wie er gekleidet war und aussah. Nun erfährt sie durch den angeblichen „Kretischen Fremdling" in beider Hinsicht wirklich das Richtige, also,

10. Auch hat der Dichter das Unmögliche aber Wahrscheinliche dem Möglichen aber schwer zu glaubenden vorzuziehen. Ferner darf er seine Fabeln nicht aus Theilen zusammensetzen, welche der Vernunft widerstreiten, sondern wo möglich muß gar nichts der Vernunft widerstreitendes darin enthalten sein; geht das nicht an, so muß es außerhalb der dargestellten Fabel des Gedichts liegen, wie z. B. daß Oedipus nicht weiß, auf welche Art Laïos umgekommen ist; aber nicht in dem Drama selbst, wie z. B. in der Elektra der Bericht von den Pythischen Spielen, oder in den Mysiern, wo Einer stumm von Tegea nach Mysien gewandert ist [23]). — Der Einwand,

schließt sie, muß dessen ganze Erzählung richtig sein. Das ist aber ein Fehlschluß. Denn er kann jene Notizen ja auch von einem dritten haben. Und umgekehrt ist auch nicht einmal der ihrem letzten Schlusse zu Grunde liegende erste richtig. Denn der Kretische Fremdling konnte wirklich vor Jahren den Odysseus bei sich bewirthet haben, ohne doch, nach so langer Zeit, im Stande zu sein, sich noch genau zu erinnern, welche Kleider er getragen, wie deren Stickerei ausgesehen, u. s. w. Und in der That deutet Odysseus selbst dies an, indem er seine Auskunft mit den Worten beginnt:

Schwer, o Königin, ist es, nach seiner langen Entfernung
Ihn so genau zu beschreiben; wir sind schon im zwanzigsten Jahre,
Seit er von dannen zog aus meiner heimischen Insel.
Dennoch will ich dir sagen, soviel mein Geist sich erinnert. —

Und in der That, seine Erinnerungskraft ist so wunderbar, daß nur die an dem Leben des Geliebten verzweifelnde Penelope nicht durch seine Beschreibung auf den Gedanken kommen konnte, dieser Fremdling müsse Odysseus selbst sein, um so genau die Stickerei seiner Kleidung bis in's kleinste Detail angeben zu können, die der Held vor zwanzig Jahren getragen! Das aber sind eben die „klugen Lügen", um derentwillen Aristoteles den Altvater Homer so bewundert, und für alle Epiker als Muster hinstellt.

[23]) Das Beispiel aus Sophokles „Oedipus als König" (v. 729 ff.) hat Aristoteles schon oben c. XV. §. 7 ähnlich angeführt und entschuldigt. Dagegen tadelt er es, daß Sophokles den

dadurch würde die ganze Fabel zerstört werden, ist lächerlich, denn man soll eben von vorn herein gar nicht die Fabeln in solcher Weise komponiren. Hat aber der Dichter einmal seine Anlage so gemacht und gewinnt sie in seinen Augen dadurch an Wahrscheinlichkeit, so muß man auch eine Ungereimtheit sich gefallen lassen. Würden doch auch die in der Odyssee z. B. bei der Aussetzung des Odysseus auf Ithaka durch die Phäaken [24]) vorkommenden Widersprüche gegen die Vernunft gar bald als unerträgliche zu Tage treten, wenn etwa ein schlechter Poet sie poetisch in Scene zu setzen sich beikommen

Anachronismus begeht, in seiner Elektra (v. 680 ff.) erzählen zu lassen, Orest sei bei den Pythischen Spielen um's Leben gekommen, die damals noch gar nicht existirten. Nicht der Anachronismus als solcher ist hier Gegenstand des Tadels, sondern dies, daß er in das Stück selbst hineingezogen wird, nicht außerhalb desselben fällt. Dasselbe gilt von dem dritten Beispiele, das aus der Tragödie des Sophokles die „Myser" entnommen scheint. Daß ein Mensch, ohne daß derselbe ein Wort spricht (ἄφωνος), von Tegea in Arkadien bis nach Mysien in Kleinasien wandert, ist zwar undenkbar, aber an sich noch kein Verstoß gegen die Aristotelische Anschauungsweise über die Gesetze der poetischen Wahrscheinlichkeit. Dieses ἄλογον (Undenkbare, der Vernunft Widerstreitende) hat in der Sage seine gute Berechtigung. Aber der Dichter darf es nicht in Scene setzen, er darf es nicht, wie Sophokles gethan zu haben scheint, sichtbar vorführen, sondern er mag ein solches Wunder höchstens außerhalb seiner Dichtung, d. h. in der hinter seinem Gedichte zurückliegenden Vergangenheit annehmen. Jener Wanderer war, wie Tyrwhitt nachgewiesen hat, Telephus. Dieser hatte seine Ohme erschlagen, und von ihm erzählt die Sage, daß er, weil es bei einem solchen Falle alte Sitte gebot, daß ein Mordbeladener so lange stumm verharre, bis er von Jemandem entsühnt werde (Aeschyl. Eumenid. 451 ff.) — ohne einen Laut zu reden, von Tegea nach Mysien gepilgert sei. (Ueber die Mordsühne vgl. Ottfr. Müller zu Aeschylos Eumenid. p. 126 ff.)

[24]) Odyssee XIII. 70 — 125. Auch die alten Ausleger machen dort ähnliche Bemerkungen.

ließe, während jetzt der Dichter durch die andern Schönheiten seiner Darstellung das einzelne Ungereimte auf angenehme Weise dem Auge entrückt.

11. Was aber den sprachlichen Ausdruck anlangt, so muß der Dichter die meiste Mühe auf ihn verwenden in den „todten Partien" [25]), die weder durch Charakterschilderung noch durch Gedanken gehoben werden, während umgekehrt eine allzu glänzende Diktion die Wirkungen der Charakteristik und der Gedanken in Schatten stellt. —

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

1. Jetzt von den Problemen und Lösungen, über deren Zahl und Beschaffenheit man etwa auf dem Wege der folgenden Betrachtung ins Klare kommen dürfte.

Da der Dichter nachahmender Darsteller ist, grade so gut wie etwa ein Maler oder irgend ein andrer bildender Künstler, so ergiebt sich, daß er, da die Objekte dreierlei sind, nothwendig immer irgend eins davon darstellen muß, nämlich: entweder die Dinge wie sie waren oder sind, oder wie sie in Tradition und Meinung der Menschen erscheinen, oder wie sie sein müssen.

2. Vorgetragen werden dieselben entweder in gewöhnlicher Rede oder mit Anwendung von Fremdworten oder metaphorischen Ausdrücken; und so giebt es viele Modifikationen des sprachlichen Ausdrucks, die wir ja den Dichtern einräumen.

3—4. Ferner ist die Regelrichtigkeit nicht dieselbe für die Kunst der politischen Beredsamkeit [1]) und für die Dichtkunst, noch für irgend eine andere Kunst und die Dichtkunst. Was aber die Dichtkunst selbst anlangt, so können zweierlei

[25]) Im Texte heißt es „in den faulen Partien". Das wird sicher eine Art ästhetischer Kunstausdruck gewesen sein, und darum habe ich ihn mit „ " bezeichnet.

[1]) S. oben c. VI. §. 16.

Fehler gemacht werden, nämlich entweder wesentliche oder unwesentliche. Wenn sie nämlich sich vornehmen wollte, eine Unmöglichkeit [2]) nachahmend darzustellen, so würde das ein wesentlicher Fehler sein; wenn dagegen ihr Vornehmen selbst ein ganz richtiges ist, sie aber dabei etwa ein Pferd die beiden rechten Füße zugleich vorsetzen ließe, oder wenn gegen eine besondere Kunst ein Verstoß vorkommt, z. B. gegen die Heilkunst, oder eine andere Kunst, — wenn da irgend welche Unmöglichkeiten erdichtet sind, so ist das kein Fehler gegen das Wesen der Dichtkunst selbst.

5. Es müssen also die tadelnden Ausstellungen in den Problemen von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet und erledigt werden. So ist es zunächst zwar ein Fehler, wenn eine Dichtung Dinge enthält, welche nach dem Wesen der Kunst selbst unmöglich sind, allein eine solche fehlerhafte Darstellung ist doch richtig, wenn sie ihren wesentlichen Zweck erreicht; dieser Zweck nämlich ist schon oben angegeben worden [3]), nämlich wenn auf diese Weise der Dichter einen stärkeren Effekt, sei es für diese oder für eine andere Partie seiner Dichtung hervorbringt. Beispiel: die Verfolgung Hektors [4]). Allein wenn es möglich war, den Zweck mehr oder weniger zu erreichen, auch bei strenger Beobachtung der hier in Frage kommenden Kunstgesetze, so ist der Fehler ohne Noth begangen.

---

[2]) Hier ist ἀδυναμία in einer sonst ungewöhnlichen Bedeutung = etwas was ihr (der Poesie) darzustellen unmöglich ist. Ein Pferd darzustellen ist ihr aber an sich nicht unmöglich, und wenn der Dichter in solcher Darstellung Fehler gegen die Natur des Pferdes begeht, so sind das keine wesentlichen Fehler.

[3]) Vgl. c. XXIV. §. 8, wo Aristoteles ausgesprochen hat, daß in der Tragödie das Wunderbare, in dem Epos aber selbst das Undenkbare, Vernunftwidrige (τὸ ἄλογον), welches die Quelle des Wunderbaren ist, seinen berechtigten Platz hat. Allerdings aber vermissen wir dort die genauere Angabe des Zwecks, der Wirkung.

[4]) Vgl. XXIV. §. 8.

Denn das erste Gesetz lautet: es sollen wo möglich überhaupt gar keine Fehler gemacht werden.

Ferner kommt in Betracht, ob der Fehler auf die Kunst oder auf etwas anderes Zufällige sich bezieht. Denn es ist ein geringerer Fehler, wenn der Dichter etwa nicht gewußt hätte, daß die Hirschkuh keine Hörner hat[5]), als wenn er sie überhaupt schlecht gemalt hätte.

6—7. Demnächst ist, wenn gegen den Dichter der Vorwurf erhoben wird, daß er die Dinge nicht so darstelle, wie sie sich in der Wirklichkeit verhalten[6]), diesem Vorwurfe so zu begegnen, daß man zeigt, er schildere sie wie sie sein müssen. Dahin zielt auch der Ausspruch des Sophokles: „er schildere Menschen wie sie sein müssen, Euripides dagegen, wie sie in der Wirklichkeit sind“ [7]).

---

[5]) Anspielung auf Pindar Olymp. III. 52. Doch kommt dieser Verstoß gegen die Naturgeschichte auch sonst bei den griechischen Dichtern vor.

[6]) Dies ist gegen Plato und die Platoniker gerichtet. S. Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Th. I. S. 39 ff. Hurd bei Lessing Hamb. Dramat. II. Stück 94.

[7]) Schon dafür, daß der Mann, von dem wir die Aristotelische Poetik in ihrer gegenwärtigen Gestalt haben, diesen sonst nirgends in der ganzen griechischen Literatur bezeugten Ausspruch des größten tragischen Dichters der Hellenen über seine und des Euripides Kunst erhalten hat, müßten wir ihm dankbar sein! Sophokles' Charakteristik seiner Kunstweise geht nicht auf die Darstellung von sogenannten Idealcharakteren, von Menschen wie sie sein sollen aber nicht sind; sondern der große Dichter vindizirt seiner Poesie die nachahmende Darstellung des „Allgemeinen und Wesentlichen“, mit dem es überhaupt die Poesie im Gegensatze zur Geschichtserzählung zu thun hat, wie das von Aristoteles im IX. Kapitel der Poetik genügend ausgeführt ist. Nicht die zufällige einzelne Individualität der Wirklichkeit, nicht was zufällig diesem oder jenem Menschen passirt ist, oder was er in Wirklichkeit Alles gethan und geredet hat, ist Aufgabe dichterischer Darstellung nach Aristoteles und Sophokles, sondern Personen

— Sind aber die Dinge auf keine von beiden Weisen dargestellt, so dient als Entschuldigung: der Dichter folge der allgemein verbreiteten Sage[8]), wie z. B. in Bezug auf alles was die Götter betrifft. Denn man kann vielleicht nicht sagen, daß hier die Gegenstände in der Darstellung des Dichters über der Wirklichkeit erhaben, noch ihr gemäß sind, sondern es heißt da, wie beim Xenophanes[9]). Allein der Glaube

und Charaktere, Reden und Handlungen von allgemeiner innerer Wahrheit und Nothwendigkeit. Nicht sittlich bessere, idealere Menschen hat Sophokles nach diesem seinem Ausspruche schildern wollen und geschildert, sondern „künstlerisch wahre", d. h. solche, wie sie nach den Gesetzen der Kunst sein müssen. Euripides dagegen (sagt Sophokles) hielt sich in seiner Charakteristik und Schilderung nur an die Wirklichkeit des Geistes und Charakters seiner eignen Zeit, der doch keineswegs der Geist und Charakter aller Zeiten überhaupt war. Er gab Individuen voll sprechender, so zu sagen materieller Lebenswahrheit, Sophokles Typen, die einen symbolischen Gattungscharakter tragen (Schiller im Briefw. mit Goethe II. S. 118). Man lese die vortreffliche Auseinandersetzung von Hurd in Lessing's Hamb. Dramat. Th. II. St. 94 (VII. S. 417 — 425 Lachm.), und vgl. Schlegel: Dramat. Vorless. II. 175. 206. Blümner über Eurip. Medea S. 22. Ulrici in den Berl. Jahrb. 1837 Decemberheft S. 891. — Ganz ebenso läßt Aristophanes den Euripides sich über seine Kunstweise aussprechen, denn Alles was Euripides in den Fröschen von seiner Poesie sagt, läuft im Wesentlichen darauf hinaus, daß er seine Zeit, ihre Menschen und Verhältnisse schilderte (v. 969 Dind.):
„Ich bracht' auf die Bühne unsre Zeit, darin wir leben und weben!"
Man vergleiche über den Sophokleischen Ausspruch noch Solger: Nachgel. Schriften II. S. 452. Müller: Gesch. d. Theorie d. Kunst bei den Alten I. S. 17. 146 und 223.

[8]) Dies ist entschieden unaristotelisch. Vgl. XIV. 5. XV. 8. XVII. 3. XXIV. 10.

[9]) Xenophanes aus Kolophon, eleatischer Philosoph (um 504 vor Chr.), rationalistischer Aufklärer des Volksglaubens (Aristot. Rhetor. II. 23), Verfasser von Gedichten dieses Sinnes, (Brandis:

der Menschen lautet eben anders. Vielleicht ist manches auch nicht grade besser so, wie die Dichter es darstellen, aber es war eben früher so Brauch, wie z. B. was Homer von den Waffen sagt[10]):

— Aber die Lanzen
Standen empor auf dem Fuße des Schafts —

denn dies war damals so Brauch, wie auch jetzt noch bei den Illyriern.

8. Wenn es sich ferner darum handelt, ob ein Ausspruch oder eine That irgend einer vom Dichter eingeführten Person gut oder nicht gut sei, so darf man bei dem Urtheil darüber nicht bloß die That oder den Ausspruch an und für sich ins Auge fassen, ob die eine oder der andere löblich oder schlecht sind, sondern auch die Person des Handelnden oder Redenden, gegen wen, oder wann, oder für wen, oder weßhalb er so gehandelt oder gesprochen; z. B. ob eines höheren Guten wegen das er erlangen, oder eines größeren Uebels wegen, dem er entgehen wollte[11]).

Gesch. der Griech.-Röm. Philosophie I. S. 354 — 373) in denen er es aussprach: Gewisses über die Götter zu erkennen, gehe über menschliches Vermögen, — hier sei Alles nur Meinung (δόκος). Daß in unserer Stelle auf die Polemik des Xenophanes gegen den Anthropomorphismus der Volksreligion angespielt wird, hat Schwegler in seinem Commentar zu Aristot. Metaphys. (IV. c. 5 §. 24) Th. II. S. 179 dargethan.

10) Iliade X. v. 152 und daselbst die Bekkerschen Scholien, in welchen sich Porphyrius auf Aristoteles' Erklärung beruft. „Die Sitte, wenn man die Waffen ablegte, die Lanze mit dem eisenbeschlagenen Fuße in die Erde zu stoßen und so aufrecht stehen zu lassen, kam, wie die alten Ausleger des Homer bemerken, frühzeitig ab, weil einst zur Nachtzeit eine umfallende Lanze das Lager in blinden Allarm versetzt habe. Doch erhielt sich der Brauch, wie Aristoteles bemerkt, bei den Illyriern.

11) Aehnliche Lehren giebt Plutarch in der interessanten

9. Andere Bedenken müssen gelöst werden indem man den sprachlichen Ausdruck berücksichtigt, z. B. durch Annahme eines Fremdworts [12]) in den Homerischen Worten [13]):

Nur die Mäuler erlegt er zuerst —

möglicherweise nämlich meint hier der Dichter mit dem Worte „Mäuler“ (οὐρῆας) nicht die Saumthiere, sondern die Wächter. Wenn ferner der Dichter vom Dolon sagt [14]):

Zwar ein übler Mann von Gestalt.

so meint er damit nicht einen schlechtgebauten Körper, sondern die Häßlichkeit des Gesichts. Denn die Kreter brauchen das Wort „wohlgestaltet“ (εὐειδές) für „schön von Antlitz“ (εὐπρόσωπον). — Ferner die Worte:

Misch' auch stärkeren Wein — [15])

Schrift: „Wie die Jugend die Dichter lesen müsse“, besonders Kap. 3. Die ganze Abhandlung verdient als Erläuterung dieser Art von sophistisch kritischer, sittlich ästhetischer Erklärung der Dichter verglichen zu werden.

[12]) Vgl. Plutarch a. a. Orte c. 6.

[13]) Iliade I. v. 50 und daselbst die Scholien.

[14]) Iliade X. 316.

[15]) Iliade IX. 203. So ruft Achill seinem Patroklus zu, als die von Agamemnon gesandten edlen Helden ihn in seinem Zelte besuchen:

Stelle uns hin, o Menötios Sohn, einen größeren Mischkrug,
Misch' auch stärkeren Wein, und Jeglichem reiche den Becher,
Sind doch die werthesten Helden anjetzt mir unter dem Obdach!

Ein Kritiker, Zoilus von Amphipolis, Zeitgenoß Platons, tadelte diese Stelle, weil Homer hiermit die ersten Helden als „Saufbrüder bezeichne! Unser Verfasser bemerkt dagegen einfach: das Wort „stärker“ (ζωρότερον) sei eine „Glossa“, ein Fremdwort, und bedeute soviel als „von besserer Sorte“. Vgl. Plut. Quaest. Sympos. V. 4. Athenaeus IX. c. 22 p. 423. E.

bedeuten nicht „ungemischten Wein" wie ihn Saufbrüder lieben, sondern eine feinere Sorte.

10. Anderes dagegen ist metaphorisch gesagt. So z. B. sagt Homer:

„Alle Götter und Menschen —
Schliefen die ganze Nacht[16]).

und doch sagt er unmittelbar daneben

Doch so oft das Gefild er, das Troische, überschaute,
Hört er Syringen und Flötengelärm.

allein das „Alle" ist hier metaphorisch für Viele gesagt, denn Alles bezeichnet auch eine Art von Vielheit. Auch der Ausdruck „allein" in dem Verse

„Sie, die allein niemals in Okeanos' Fluthen hinabtaucht."

---

16) Iliade X. v. 1 — 2. Vgl. v. 11. Die im Texte von Aristoteles citirten Werke Homers weichen von unsern Ausgaben Homers ab. Allein es ist Thatsache, daß die Ausgabe des Homer, die Aristoteles für Alexander besorgt hatte, nicht die ist, welche wir übrig haben (Wolf Prolegg. p. 37). Die Herausgeber haben sich mit dieser Stelle viel Mühe gemacht, und doch ist Alles klar, wenn man ein einziges Wort verändert. Aristoteles nämlich, oder sagen wir lieber, der Verfasser dieses letzten Abschnitts der Poetik las, offenbar in seinem Homer an der Stelle Iliade X. v. 1 — 2:

Πάντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες [ἱπποκορυσταὶ
Εὗδον παννύχιοι —

und so übersetzt auch noch Voß „alle". Jetzt steht dafür in unsern Ausgaben des Homerischen Gedichts:

Ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες παναχαιῶν
Εὗδον παννύχιοι —

Die Kritiker, welche nach Aristoteles neue Ausgaben des Homer veranstalteten, nahmen Anstoß an dem Widerspruche, der zwischen diesem *πάντες* und den folgenden Versen (v. 11 — 13) liegt, wo es heißt, daß die Trojaner wach waren; sie änderten das *πάντες* in *ἄλλοι*, und dies *ἄλλοι* kam dadurch auch in den Aristotelischen Text.

ist metaphorisch zu verstehen, denn er redet von dem bekanntesten als ob es allein stehe[17]).

11. Andere Bedenken lassen sich lösen durch die Prosodie, wie z. B. Hippias der Thasier that, mit den Worten:

δίδομεν δέ οἱ
(Wir gewähren ihm)

und in den Worten

τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ [18]).
(Deß Theil im Regen vermodert.)

---

17) Homer sagt mit diesem Verse (Iliade XVIII. 489. Odyss. V. 275) von dem Gestirn der großen Bärin aus, daß es allein nicht untergehe. Da nun aber viele andere Sterne derselben Himmelsregion für uns Bewohner der nördlichen Hemisphäre nie untergehen, so tadelte man den Homer wegen dieser Unrichtigkeit. Aber Aristoteles beseitigt diesen Tadel durch die Bemerkung: das Wort allein sei nicht streng wörtlich zu nehmen, sondern der Dichter wolle nur sagen: „unter den ausgezeichnetsten und bekanntesten Sternbildern sei die große Bärin das einzige, das nie untergehe. — (Nach Knebel.)

18) „Die beiden Stellen sind aus der Iliade II. 15 (wo aber jetzt zu lesen ist *Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται*) und XXIII. 328. Der ersteren Stelle wurde von den Kritikern vorgeworfen (Plat. Republ. p. 383. 6), daß nach ihm Zeus selbst als Lügner und Betrüger erscheine; der Tadel der zweiten Stelle lag darin, daß *τὸ μὲν οὗ* (= wovon das eine) anzudeuten scheint, als ob ein Theil des Holzes im Regen vermodere, der andere nicht. Diesen Vorwurf suchte Hippias der Thasier so zu heben, daß er sagte: in der ersten Stelle sei *δίδομεν* als Infinitiv befehlend (*διδόμεν*) zu sprechen. Somit lasse Zeus dem Agamemnon nichts versprechen, sondern befehle dem Treuen nur, ihm Ruhm vorzugaukeln! (Vgl. Wolf Prolegg. p. 168.) — In der zweiten Stelle dagegen wollte er nicht *οὗ*, sondern *οὐ* gelesen haben, und diese Lesart ist auch in unsere heutigen Textesrecensionen aufgenommen. Was Aristoteles hier nur kurz andeutet, hat er weiter ausgeführt in der Schrift: de elenchis Sophist. c. IV." — Knebel.

12. Anderes durch Interpunktion, wie wenn es bei Empedokles heißt:

Plötzlich erscheinen als sterblich, die sonst unsterbliche waren,
Und als gemischt sonst Lautere [19]).

13. Anderes durch Annahme einer Zweideutigkeit, wie z. B. in:

Παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ [20]).
(Es schwand das Meiste der Nacht hin!)

wo das Wort *πλέων* (das Meiste) zweideutig ist.

14. Wieder andere Bedenken lassen sich lösen durch Hinweisung auf den Sprachgebrauch, zufolge dessen man die Mischung aus Wein und Wasser doch noch Wein nennt; dem zufolge die Dichter sich erlaubt haben, zu sprechen von einer

„Schiene von neubereitetem Zinn",

und von „Eisenschmieden" die den Stahl bearbeiten; zufolge dessen endlich es vom Ganymedes heißt, daß er Zeus' Weinschenk sei, da die Götter doch keinen Wein trinken. Doch könnte man dies letztere auch als Metapher fassen [21]).

15. Ferner wenn ein Wort einen widersprechenden Sinn zu haben scheint, muß man untersuchen, in wie vielen Bedeutungen es in dem betreffenden Satze gefaßt werden könnte, z. B.

---

[19]) Wie im Text dieser Empedokleischen Stelle durch Interpunktion eine Schwierigkeit zu lösen sei, darüber vergleiche man Hermann's Note zu dieser Stelle Comment. p. 183. In den Handschriften der Poetik ist die Stelle sehr verderbt. Sie ist herzustellen aus Athenaeus p. 424. A. und aus Simplicius Commentar zur Aristotel. Physik I. fol. 7.

[20]) Aus Hom. Iliad. X. 252, wo man Eustathius über die Amphibolie in dem Worte *πλέων* nachlesen mag. Vgl. auch Ritter p. 281.

[21]) Ueber diesen ganzen Paragraphen mag man die Ausleger nachlesen. Ich habe streng nach den Handschriften übersetzt.

— — wo die eherne Lanze nun anhielt."

heißt „anhalten" soviel als aufgehalten werden.

16. Diese Vielfältigkeit der Bedeutung kann man am besten so verwenden, wenn man die entgegengesetzte Meinung berücksichtigt, oder wie Glaukon sich ausdrückt, darauf Rücksicht nimmt, daß manche Leute grundloser Weise vorgefaßte Meinungen hegen, und aus ihrem eignen verdammenden Urtheil weiter schließen und gleichsam als ob sie ihr richterliches „so scheint es" ausgesprochen hätten, den Dichter angreifen, wenn etwas ihrer Meinung widerstreitet. So ist es in dem Streit über den Ikarios gegangen. Die Ausleger meinen nämlich, er sei ein Lakone, und folglich sei es ungereimt, daß Telemach ihn bei seiner Reise nach Lakedaimon nicht besucht habe. Allein sehr wahrscheinlich verhält sich die Sache so, wie die Sage bei den Kephallenen lautet. Sie behaupten nämlich, Odysseus habe aus ihrem Volke geheirathet und es müsse Ikadios und nicht Ikarios heißen [22].

17. Was die Erklärung des Unmöglichen betrifft, so hat man dasselbe entweder auf das Wesen der Poesie, oder auf die Erreichung einer höheren Wirkung, oder auf den Anschluß an den allgemeinen Glauben zurückzuführen. In Bezug auf das Wesen der Poesie nämlich ist das wahrscheinliche

[22]) In diesem §. ist Manches dunkel. Soviel scheint fest zu stehen, daß der Autor davor warnen will, nicht hartnäckig an einer Erklärungsweise festzuhalten, zumal wenn dadurch ein Tadel auf den Dichter falle, und daß er ermahnen will, auch die entgegenstehenden Erklärungen zu berücksichtigen. Wer Glaukon sei, wissen wir nicht genau, vielleicht derselbe, den Aristoteles in seiner Rhetorik III. c. 1 nennt, und der über Recitation geschrieben hatte. Wäre hier der Glaukon aus Tarsos gemeint, der ein Werk über „Glossen" im Homer geschrieben hat (s. Ritter p. 284) und der nach Aristoteles lebte, so wäre freilich damit die Unächtheit dieses Kapitels erwiesen. Den Streit über Telemachs mütterlichen Großvater Ikarios oder Ikadios erwähnt auch Strabon (X. p. 708) und der Scholiast zur Odyss. I. 285.

Unmögliche dem Möglichen aber Unwahrscheinlichen [23]) vorzuziehen, und hier kann man sagen, die Gestalten des Dichters müssen der Art sein, wie sie Zeuxis zu malen pflegte [24]). Dasselbe gilt auch von der Erreichung einer höheren Wirkung. Denn das ideale Musterbeispiel muß über der unvernünftigen Zufälligkeit des Einzelnen erhaben sein. Das ist die eine Weise der Rechtfertigung; die andere ist, daß ein Undenkbares unter gewissen Umständen nicht undenkbar ist; denn zum Wahrscheinlichen gehört, daß auch manchmal Unwahrscheinliches geschehe [25]).

18. Bei Dingen, in welchen die Ausleger Widersprüche gefunden zu haben meinen, muß man die Untersuchung von denselben Gesichtspunkten aus führen, wie bei Widerlegungen in gerichtlichen Reden [26]): ob der Gegenstand derselbe ist [27]), ob die Beziehung dieselbe [28]), und auf dieselbe Weise [29]), so daß wir auch auf den Dichter selbst Rücksicht nehmen müssen und auf das, worauf seine Rede sich bezieht, und welchen Sinn ein Verständiger seinen Worten unterlegen kann.

19. Richtig aber ist ein Tadel und als verwerflich vor dem Richterstuhl der Vernunft und der Moral ist es, wenn der Dichter ohne zwingende Nothwendigkeit das Undenkbare, wie Euripides in der Figur des Aegeus [30]), oder sittliche

---

23) Die Gegensätze „Wahrscheinlich" und „Unwahrscheinlich" drückt der Originaltext durch ein Wort aus (πιθανὸν — ἀπιθανόν), welches die Geneigtheit oder Ungeneigtheit des Hörers etwas als dichterisch wahr gelten zu lassen bezeichnet.

24) Vgl. c. VII. §. 11 und daselbst meine Anmerkung. Der Dichter hat es wie Zeuxis mit der idealen Wahrheit zu thun.

25) S. oben c. XVIII. §. 6.

26) In der Rhetorik III. c. 15 findet man zahlreiche Beispiele für die hier gegebenen Kategorien.

27) Vgl. §. 16 dieses Kapitels.

28) Vgl. §. 8.

29) Vgl. §. 15.

30) Es ist das unmotivirte Auftreten des Aegeus in Euripides

Schlechtigkeit, wie derselbe bei dem Menelaos in seinem Orestes [31]) zur Anwendung bringt.

20. In Summa also führen die Kritiker die tadelnden Einwendungen auf fünf Gattungsbegriffe zurück. Sie tadeln nämlich etwas entweder als unmöglich, oder als undenkbar, oder als der Moral schädlich, oder als widersprechend, oder als den Gesetzen der Kunsttechnik zuwiderlaufend. Die Beseitigungen aber sind aus den aufgezählten Gesichtspunkten zu finden; und zwar giebt es deren zwölf [32]).

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

1. Ob aber die epische Darstellungsform höher zu achten sei oder die tragische, diese Frage möchte jemand aufwerfen. Wenn nun die im minderen Grade pöbelmäßig überladene höher steht (eine solche aber ist die, die es mit einem gebildeteren Zuschauerpublikum zu thun hat), so folgt daraus, daß die, welche Alles nachahmend darstellen will, pöbelmäßig [1])

Medea (v. 663 — 755) gemeint, das schon alte Kunstkritiker für ungereimt erklärten.

[31]) S. die Anmerkung zu c. XV. §. 5.

[32]) Man kann sie bei Hermann p. 189 — 190 und bei Ritter p. 287 nachlesen.

[1]) Ich habe den Ausdruck „pöbelmäßig" gewählt, weil im Texte dafür ein Wort steht (φορτικόν), das den schlimmen Nebenbegriff des aus Lastträgern und dergleichen Leuten bestehenden „Pöbels" hat. „Das Theaterpublikum („der Zuschauer" ὁ ϑεατής) sagt Aristoteles Politic. VIII. 7. §. 7, ist ein zweifaches, das eine ein feines und gebildetes, das andere ein sackträgerischgemeines (φορτικόν), das aus niedern Handwerkern, Lohnarbeitern und dergleichen Leuten besteht." Halten wir dies fest, so muß der Sinn unserer Stelle der sein: Je weniger Verständniß eine Kunstform bei ihrem Publikum voraussetzt, desto niedriger steht sie; und umgekehrt: je mehr sie voraussetzt, desto höher. Eine Kunstform also, die es für nöthig hält, „Alles nachah-

überladen ist. Denn, als ob die Zuhörer nichts verstehen könnten, wenn der Vortragende nicht dazu thäte, bewegen sie [2]) sich in unaufhörlicher Bewegung, wie die schlechten Flötentänzer sich wie ein Kreis zusammenbiegen, wenn sie den „Diskuswurf“ darstellen sollen, und die agirende Hauptperson an der Schleppe zerren, wenn sie die „Skylla“ zur Flöte tanzen [3]).

2. Die Tragödie nun ist von dieser Art [4]), wie das auch

---

mend auszudrücken (die also nichts bei ihrem Publikum voraussetzt) ist jedenfalls eine niedrige, „pöbelmäßige“. Man sieht, daß es sich hier um den Vorwurf einer rein stoffartigen Wirkung des Dramas und der Tragödie handelt. Vgl. Vischer: Aesthetik IV. S. 1404.

[2]) sie, d. h. solche überladene, für die rohe Masse berechneten Kunstleistungen.

[3]) „Diskuswurf“ und „Skylla“ sind Titel zweier antiken Ballets d. h. mimischer Darstellungen unter Flötenspielbegleitung. Von einem solchen mimischen Ballet zur Flöte giebt uns Xenophon in seinem Gastmal (IX. 1 — 5) eine sehr anschauliche Beschreibung. Diese Art theatralischer Orchestik erreichte in der Pantomimik der römischen Kaiserzeit ihren Gipfel. (Vgl. Krause in Paully's Realencycl. Bd. V. S. 28 — 32.) Daß in unserer Stelle eine roh übertreibende Weise der Mimik charakterisirt werden soll, leuchtet ein.

[4]) D. h. sie verfällt leicht bei der Darstellung in den oben erwähnten Fehler, Alles nachahmend ausdrücken zu wollen. Dies wird im Folgenden aus der griechischen Theatergeschichte mit Urtheilen berühmter älterer Schauspieler über ihre jüngeren zeitgenössischen Nachfahrer, die wie es scheint eine neue Manier einführten, erläutert. Myniskos oder Meniskos war ein tragischer Schauspieler der alten Aeschyleischen Schule, der im hohen Alter noch den tragischen Schauspieler Kallippides erlebte, dessen übertriebene Aktion er durch den Spottnamen „der Affe“, den er ihm gab, verspottete. Ueber diesen letzteren geben Sueton (Tiber c. 38), Xenophon (Gastmal III. 11) u. A. Nachrichten, die mit jenem Vorwurfe übereinstimmen. Ueber den Schauspieler Pindaros — wenn der Name nicht vielleicht aus Theodoros verschrieben ist, wissen wir nichts.

in dem Urtheil ausgesprochen liegt, welches die älteren Schauspieler über ihre jüngeren Nachfahrer fällten. So pflegte der Schauspieler Mynniskos den Kallippides wegen seiner übertriebenen mimischen Aktion Affe zu nennen, und in demselben Rufe stand auch der Schauspieler Pindaros. So wie nun diese letzteren sich zu den ersteren verhalten, so verhält sich die ganze tragische Kunst zur Ependichtung. Also, sagen die Verkleinerer der tragischen Kunst, die Kunst des Epos sei für ein gebildetes Publikum, das keiner mimischen Aktion bedarf, die tragische dagegen für ein niedriges. Somit dürfte klar sein, daß die letztere als eine pöbelmäßige tiefer stehe.

3. Allein erstens trifft dieser Vorwurf nicht die Kunst des Dichters, sondern die des Schauspielers; denn auch beim epischen Vortrage kann der Rhapsode in der andeutenden Gebärdensprache zuviel thun, wie es die Manier des Sosistratos war, und im lyrischen Gesangsvortrage [5]), wie es die Manier des Opuntiers Mnasitheos war [6]). Zweitens ist auch nicht alle und jede Bewegung [7]) zu verwerfen, da ja doch auch der Tanz nicht verwerflich ist, sondern nur die übertriebene Aktion schlechter Schauspieler, wie sie nicht bloß dem Kallippides von seinen Zeitgenossen zum Vorwurfe gemacht wurde, sondern auch heutzutage andern Schauspielern, denen man vorwirft, daß ihre Frauendarstellung nicht edle Frauen darstelle. Dazu kommt, daß die Tragödie auch ohne alle mimische Aktion ihre Wirkung hervorbringt [8]), so gut wie die epische Dichtung. Denn schon das bloße Vorlesen einer Tragödie läßt erkennen, wie sie beschaffen ist [9]). Steht also die Tragödie in allen

---

[5]) bei den lyrischen Kunstwettstreiten.

[6]) Die hier genannten Künstler kennen wir nicht weiter. Aber wie wenig wissen wir überhaupt von der Geschichte der griechischen Schauspielkunst, deren Specialitäten unser Autor als bekannt voraussetzt!

[7]) = starke mimische Aktion.

[8]) S. oben c. VI. §. 19.

[9]) D. h. ob sie gut und wirksam ist oder nicht. Vgl. c. XV.

andern Beziehungen über dem Epos, so ist jener obengerügte Fehler[10]) gar nicht nothwendig mit ihrem Wesen verbunden.

4. Ferner steht sie höher als das Epos, weil sie alle Elemente der epischen Dichtung in sich enthält, — denn sie kann, wenn sie will, selbst dasselbe Versmaß gebrauchen[11]) — und überdieß noch in der musikalischen Begleitung und in den Kunstmitteln der Darstellung für das Auge einen nicht unbedeutenden Bestandtheil voraus hat, wodurch die Lusteindrücke auf das lebendigste hervorgerufen werden. Dazu kommt auch die lebendige Wirkung, welche sie mittelst der Erkennung und der sinnlichen Wirklichkeit der vorgestellten Handlungen übt.

5. Ferner hat die Tragödie auch das voraus, daß sie innerhalb eines geringeren äußeren Umfangs ihren Abschluß erreicht. Denn das Konzentrirtere ist angenehmer als das durch Zeitlänge Verwässerte[12]); man stelle sich nur vor, daß einer sich beikommen lassen wollte, den Sophokleischen Oedipus in eben so viel Verse als die Ilias zu bringen.

6. Endlich hat die epische Poesie weniger Einheit[13]). Beweis: aus jeder beliebigen epischen Dichtung lassen sich mehrere Tragödien machen. Wenn also die epischen Dichter nur eine einheitliche Fabel bearbeiten, so wird dieselbe entweder, wenn kurz vorgetragen, kahl wie ein Rattenschwanz, oder wenn der Dichter sie dem gehörigen Maße der Länge anzunähern sucht, wässerig. Wenn sie dagegen mehrere Fabeln verbinden, das heißt, wenn das Epos aus mehreren Handlungen besteht,

---

§. 1, wo Aristoteles sagt: es genüge, den Oedipus des Sophokles bloß zu lesen oder lesen zu hören, um Schauer und Mitleid zu empfinden.

[10]) Der Fehler oder Vorwurf, daß sie ihrer Natur nach auf ein niedriges, rohes Publikum berechnet (μᾶλλον φορτική) sei.

[11]) Natürlich nur in einzelnen Partien. Hermann.

[12]) Die Uebersetzung bemüht sich hier, das in dem Aristotelischen Ausdrucke (πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ = stark mit Zeit vermischt) nach Vischer's feiner Bemerkung enthaltene Bild von dem mit Wasser gemischten Weine auszudrücken.

[13]) Vgl. c. XXIII. §. 3. XXIV. §. 3 — 4. XVII. 5.

so hat es eben keine Einheit, wie denn auch in der That die Ilias und ebenso die Odyssee viele solche Theile haben, welche schon für sich einen genügenden Umfang haben. Und doch ist die Komposition dieser Gedichte so vortrefflich, als es (im Epos) nur irgend möglich, und die dargestellte Handlung ist, soweit sie es nur irgend sein kann, eine einheitliche[14]).

[14]) Ueber die Werthvergleichung zwischen Tragödie und Epos, welche in diesem Kapitel angestellt wird, spricht sich der deutsche Aesthetiker F. Vischer: (Aesthetik IV. S. 1403—1405) mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Aristoteles ausführlich aus. Bekanntlich haben Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel das Werthverhältniß beider Kunstformen zum Gegenstande einer genauen Besprechung gemacht, bei welcher Schiller's Ansicht mit der Aristotelischen in Gegensatz tritt. Schiller sagt vom Drama, es fessele an die Gegenwart, nehme der Phantasie die Freiheit und bewirke und erhalte den Geist in beständiger Unruhe. „Ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge.“ Er nennt den dramatischen Weg den der strengen graden Linie, und findet in dem Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen werde, etwas Genirendes für den wahren Dichter. Dazu bemerkt nun Vischer a. a. O.: „Entgegengesetzt urtheilt Aristoteles. Er geht in seiner Werthvergleichung ebenfalls vom Zugeständnisse einer stoffartigen Wirkung des Drama's aus, schreibt jedoch diese nur der Leidenschaftlichkeit einer übertreibenden Mimik zu, und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Musik und Scenerie noch mehr; sodann weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter sei — und endlich weil es mehr Einheit habe. In diesen treffenden Sätzen ist nur unrichtig, daß die pathologische Wirkung bloß auf Schuld der Schauspieler geschrieben, nicht als eine dem Dichter selbst nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet ist: das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos habe, seine Kürze und Gedrängtheit sei ein Gewinn ohne Einbuße. Allein die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines innern Wesens nahe liegt; Musik und Scenerie ersetzen nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung

7. Wenn somit die Tragödie in allen diesen Beziehungen im Vorzug vor dem Epos steht, und obenein noch durch die ihrer Kunstform eigenthümliche Wirkung — denn beide Kunstformen sollen nicht überhaupt irgend welches Vergnügen bewirken, sondern das oben beschriebene[15]) — so ist es einleuchtend, daß sie die höher stehende ist, indem sie in höherem Grade ihren Zweck erreicht als die epische Dichtung.

Und so mag es denn über Tragödie und Epos, sowohl über ihr Wesen im Allgemeinen als über ihre Bestandtheile, deren Anzahl und Unterschiede, über die Ursachen der Schönheiten und Mängel beider Kunstformen, sowie über Vorwürfe der Kritik und deren Beantwortung bei dem Gesagten sein Bewenden haben. —

---

voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild ist gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzusetzen, sondern behält seinen Werth. — Dennoch — kann kein Zweifel sein, daß das gedrängtere zu strafferer Einheit angezogene Weltbild, trotz dem Verlust an andern Schönheiten, höher steht als das gedehnte, entwickelte ohne energisch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentschieden, was schließlich die Welt bestimme. Das Drama entscheidet: Es ist der aktive und wesentlich zurechnungsfähige Geist." — —

[15]) Vgl. c. VI. und c. XIII.

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.

Ferner sind bis jetzt von dieser Sammlung erschienen:

Aeschylos Tragödien, von Donner; 1 fl. = 20 sgr.

Griechische Anthologie, von Regis; 45 kr. = 15 sgr.

Aristophanes, von Minckwitz; 1r Bd.: Der Vogelstaat; 30 kr. = 10 sgr. 2r Bd. Das Friedensfest; 15 kr. = 5 sgr.

Aristoteles, Theile der Thiere, von Karsch; 30 kr. = 10 sgr. Poetik, von Stahr; 39 kr. = 12 sgr.

Cäsar's Gallischer Krieg, von Köchly und Rüstow; 30 kr. = 10 sgr.

Cicero von Kühner. Tusculanen; 45 kr. = 5 sgr. Vom Redner; 1 fl. = 18 sgr. Von den Pflichten; 45 kr. = 15 sgr. Sämmtliche Briefe I. von Mezger; 39 kr. = 12 sgr.

Cornelius Nepos, von Siebelis; 27 kr. = 7½ sgr.

Demosthenes Reden, von A. Westermann; 1s u. 2s Bdchn., zus. 45 kr. = 15 sgr.

Euripides, von Minckwitz; 1s Bdchn.: Phönizierinnen; 24 kr. = 7½ sgr. 2s Bdchn.: Kyklops; 15 kr. = 5 sgr. 3s Bdchn.: Bakchenfest; 18 kr. = 5 sgr. 4s Bdchn.: Iphigenie auf Tauris; 24 kr. = 7½ sgr. 5s Bdchn.: Medea; 24 kr. 7½ sgr. 6s Bdchn.: Alkestis; 24 kr. = 7½ sgr.

Herodian's Geschichte des römischen Kaiserthums seit Marc Aurel, von Stahr; 45 kr. = 15 sgr.

Herodot, von Bähr; 1s Bdchn.: Clio; 27 kr. = 9 sgr.

Hesiod, von Eyth; 18 kr. = 5 sgr.

Homer, von Donner. Ilias; 1 fl. 18 kr. = 24 sgr. Odyssee; 1 fl. 18 kr. = 24 sgr.

Horaz Werke, von Binder; 54 kr. = 15 sgr.

Isokrates Panathenaikos, von Flathe; 15 kr. = 5 sgr.

Livius, von Gerlach; 1r bis 5r Band (1s bis 10s Buch); 2 fl. 18 kr. = 1 thlr. 14½ sgr.

Ovid Metamorphosen, von Suchier. 1 fl. 30 kr. = 1 thlr. **Festkalender** von C. Klußmann. 39 kr. = 12 sgr.

Pausanias' Beschreibung von Griechenland, von Schubart. 1r bis 4r Band; 1 fl. 48 kr. = 1 thlr. 5½ sgr.

Phädrus, äsopische Fabeln, von Siebelis; 12 kr. = 4½ sgr.

Plato, von Prantl; Phädon, Gastmahl, Phädrus; 3 Bdchn., 15 kr. = 5 sgr.; Staat, 1 fl. 12 kr. = 24 sgr. Apologie, 12 kr. = 3 sgr.

Plutarch, von Eyth; 1s bis 7s Bdchn.; 15 kr. = 5 sgr. pr. Bdchn.

Polybios Geschichte, von Haakh; 1s Bdchn. (1s u. 2s Buch); 30 kr. = 10 sgr.

Properz Elegien von Jakob; 39 kr. = 12 sgr.

Sallust, von Cleß; 1 fl. 21 kr. = 27 sgr.

Sophokles, von Schöll; 1s Bdchn.: König Oedipus; 15 kr. = 5 sgr. 2s Bdchn.: Oedipus auf Kolonos; 24 kr. = 7½ sgr. 3s Bdchn.: Antigone; 24 kr. = 7½ sgr.

Strabo, Erdbeschreibung, von Forbiger; 1s bis 7s Bdchn. 3 fl. 51 kr. = 2 thlr. 16½ sgr.

Suetons Kaiserbiographien, von Ad. Stahr. 1 fl. 30 kr. = 1 thlr.

Tacitus, von Roth; cplt. 3 fl. 15 kr. = 2 thlr. 3 sgr.

Terenz Lustspiele, von Herbst; cplt. 1 fl. 30 kr. = 1 thlr.

Theognis Elegien nebst **Phokylides** Mahngedicht und **Pythagoras** goldenen Sprüchen von Binder; 18 kr. = 5 sgr.

Theokrit, von Mörike und Notter; 45 kr. = 15 sgr.

Thukydides, von Wahrmund; 1s Bdchn. 18 kr. = 6 sgr.

Virgils Werke, von Binder; 1 fl. 12 kr. = 22½ sgr.

Xenophon's Memorabilien, von Zeising; 27 kr. = 7½ sgr.

Xenophon's hellenische Geschichte, von Rieckher; 45 kr. = 15 sgr.

Griechisch-Römische Philosophie, von K. Prantl; 30 kr. = 10 sgr.

Römische Geschichtschreiber, von Gerlach; 45 kr. = 15 sgr.

Griechische Geschichtschreiber, von Wahrmund; 24 kr. = 7½ sgr.

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.



